UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

Au Maître Emile Zola,

ce livre d'un enfant pe
ce livre d'un réfractaire, m
d'un réfractaire qui admi
et qui s'incline.

Charles Fuster

ESSAIS DE CRITIQUE

Il a été tiré de cet ouvrage 208 exemplaires sur papier de Hollande.

Tous ces exemplaires sont numérotés et signés par l'auteur.

N°

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

L'Ame pensive, poésies (deuxième édition). Prix.. 3 »
Contes sans prétention. Prix..... 2 50
Critique et Critiques, une brochure. Prix..... » 50

On peut se procurer ces ouvrages en s'adressant à l'Administration de la *Revue littéraire et artistique*, 77, rue Lagrange, Bordeaux.

EN PRÉPARATION

L'Ame pensive (édition nouvelle). Les souscriptions sont reçues, dès aujourd'hui, aux bureaux de la *Revue littéraire et artistique*.

Les Tendresses, nouvelles poésies.

La Fin d'un siècle, prose.

LF.A
F9955e

3

CHARLES FUSTER

ESSAIS DE CRITIQUE

PARIS
NOUVELLE LIBRAIRIE PARISIENNE
E. GIRAUD ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
18, RUE DROUOT, 18

1886

442479
4.2.46

PQ
282
F8

PRÉFACE

Ceci n'est qu'un livre d'*Essais*. Non d'*Essais* au sens que donnent à ce terme les analystes anglais, mais bien d'*essais*, d' « ébauches » au sens primitif du mot.

Presque tous ces articles, peut-être trop variés de ton, ont été écrits mois par mois, au fur et à mesure des besoins d'une revue, la *Revue littéraire et artistique*. Les uns s'attachaient seulement à l'actualité : tels les articles sur Jules Vallès, Marc-Monnier, Victor Hugo, qui, tous trois, venaient de mourir, telles aussi les quelques pages sur la littérature décadente ou sur M. Jean Richepin. Dans les autres études, l'auteur, s'efforçant d'écrire avec toute la spontanéité de la jeunesse, a essayé d'aborder, du moins mal qu'il pouvait, certaines questions à l'ordre du jour, depuis l'impersonnalité jusqu'au pessimisme et au naturalisme.

En présentant au public ces fragments épars, nous avons une seule excuse, — c'est qu'il peut être intéressant,

pour les curieux des lettres, de suivre, à travers des pages bien diverses sur des sujets bien variés, le progrès et la marche d'une idée générale, d'abord vague et timidement exprimée, qui grandit ensuite et s'affirme aussi énergiquement qu'elle peut.

Cette idée optimiste semblera peut-être démentie par les dernières pages du livre, *Dans mille ans...* Mais est-ce être pessimiste que de jeter un cri d'effroi ? A cette heure où chacun parle de la décadence, soit pour l'affirmer, soit pour la nier, soit pour y aider par sa résignation même, il nous a semblé que la révolte valait mieux, et que l'affirmation d'une vérité triste, pour être sérieuse, n'a rien de décourageant ni surtout de désespéré.

Enfin, l'auteur, — qui est jeune et qui a besoin d'une aide pour son audace, — demande au lecteur ami la permission de se retrancher derrière le mot de Montaigne : *C'est icy, lecteur, un livre de bonne foy.*

Ch. F.

7

JULES VALLES

JULES VALLÈS

Jules Vallès, le révolté, a été l'un des types littéraires les plus curieux et les plus personnels qui se puissent voir.

Il a trouvé, dans le roman moderne, une idée bien à lui, une conception des hommes et des choses qui lui est propre. Balzac et Flaubert, — le premier dans toute la *Comédie humaine*, le second dans *Madame Bovary*, l'*Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*, — Balzac et Flaubert ont vu la vie bête, la vie plate, la vie uniforme et lassante. M. Zola et les naturalistes voient la vie triste, malpropre, vicieuse. M. Octave Feuillet et son école voient la vie romanesque. M. Paul

Bourget voit la vie fatale. Jules Vallès a vu surtout la vie injuste.

Il a connu la bohême amère, cette bohême que Murger, malgré son éblouissante gaieté, a dû entrevoir, mais qu'il n'a pas voulu peindre. Jules Vallès, venu plus tard dans Paris plus vieux, a souffert cette misère en habit noir qui est la plus atroce de toutes. Il a coudoyé bien des talents en passe de se perdre, bien des caractères en train de s'avilir. Il a tutoyé les petits grands politiques du Quartier Latin et les petits grands artistes de Montmartre. Il a entendu les cris de rage ou les plaisanteries gouailleuses des ratés, — et il en a gardé comme une incurable mélancolie, un haineux dégoût des parvenus, une étrange colère contre les heureux. Et les ratés eux-mêmes n'ont pas trouvé grâce devant lui : il les a ridiculisés en les plaignant. Ainsi s'explique cette œuvre bilieuse, outrée, désespérée, où les rayons de soleil sont rares, et qui reste monotone et ennuyée comme un ciel gris.

La vie injuste, — c'est bien la vie que Vallès a vue. De là ces idées révolution-

naires, de là cette amertume de la parole, de là cette raillerie froide et mauvaise. Vallès a coudoyé des hommes perdus, un peu par la vie, beaucoup par eux. Il n'a pas compris ou pas voulu comprendre leur part de responsabilité dans cette longue chute. Il n'a compris que la cruauté du destin, la fausseté de l'éducation, les vices et les lâchetés d'une classe à demi éclairée et à demi intelligente. Et c'est alors qu'il a dédié son *Bachelier* « à tous ceux qui, nourris de grec et de latin, sont morts de faim ». Et c'est alors qu'il a glorifié les réfractaires, et c'est alors qu'il a voulu montrer à nu toutes les plaies saignantes, d'un geste puissant, mais théâtral.

Ce qu'il n'a pas vu, c'est que la vie n'est point seule coupable, dans ces interminables agonies que traînent tant de malheureux. La vie a sa part d'injustice : elle garde les yeux bandés, et c'est au hasard qu'elle distribue le peu qu'elle distribue. Mais beaucoup de ces ratés sont des victimes volontaires, mais la plupart de ces agonies sont des suicides. Que de poètes incompris, qui n'ont jamais été poètes, et qui jouent les Chatterton ! Que

d'hommes politiques, qui haranguent leurs amis dans les cafés borgnes, et qui sont étudiants de dixième année ! Que de pseudo-peintres qui courent les expositions, flânant et dénigrant, sans avoir le courage de rentrer dans leur grenier, de prendre les pinceaux, et de jeter sur la toile ce qu'ils ont au cœur ou dans les yeux ! Tous ceux-là sont-ils à plaindre ? A plaindre, oui, mais rarement à excuser et jamais à glorifier. Ce ne sont pas des victimes de la vie, ce sont des victimes d'eux-mêmes. La vie n'est pas lâche à leur égard, — ils sont ingrats à l'égard de la vie.

Il y a, en tête des *Réfractaires*, une très belle page, où Vallès compare ces réfractaires modernes, ces pauvres en habit noir, ces loqueteux en cravate blanche, aux réfractaires du commencement du siècle, aux enfants des villages qui fuyaient les grandes boucheries de l'empire pour aller vivre dans la solitude, au milieu des broussailles ou des fourrés, dans les vallées ou sur les montagnes, avec un fusil pour compagnon et le libre ciel pour demeure. La comparaison est grandiose; elle frappe, elle séduit, — mais

qu'elle est fausse, à la bien prendre! Nos réfractaires n'ont pas, comme ces fils de paysans, le droit d'être réfractaires. On ne leur demande pas d'aller à la boucherie, de se tuer bêtement et sauvagement : on leur demande de jouer leur rôle ici-bas, de travailler comme les autres et de souffrir comme la foule. La vie n'est pas une campagne de Russie, une immense bataille au soleil ou dans la nuit : la vie est surtout monotone, et c'est cette monotonie même qu'il s'agit de supporter courageusement et simplement. Il y a plus de grandeur à vivre ainsi qu'à se brûler la cervelle ou à allumer un réchaud.

Et voilà pourquoi les révoltés de Jules Vallès ne sont pas grands. Combien plus grands ceux que montre M. Léon Cladel, par exemple! Ceux-ci ne sont pas des paresseux et des gouailleurs, ceux-là sont les vrais va-nu-pieds, les vrais enfants perdus, les vrais parias. Ils ne font pas de phrases ou de bons mots, — ils peinent et souffrent; ils ne rêvent pas de sociétés secrètes, — ils ont, quand le moment leur semble venu, l'héroïque folie de monter sur les barricades; ils ne gâchent

pas la vie, — ils la maudissent peut-être, mais ils la traînent en braves.

Qu'on nous permette de pousser plus loin la comparaison entre Vallès et Cladel. Ce sont là deux figures également violentes, mais dont les violences diffèrent singulièrement d'aspect. Vallès, c'est Jacques Vingtras, bachelier et flâneur, fataliste, résigné à son inaction, haïssant les hommes et les choses parce qu'il n'a pas su se mettre à la hauteur des hommes et au-dessus des choses. Cladel, c'est le lutteur brutal, rude, terrible parfois, — Ompdrailles. L'un rit, mais rit jaune, — l'autre voit rouge, crie, s'emporte, se débat. Vallès est bilieux, Cladel est nerveux, et cette diversité de tempéraments fait de l'un un mécontent vulgaire, un vivant qui boude la vie, et de l'autre un âpre et puissant révolté, un révolutionnaire dans toute l'acception du terme.

Et ne sont-ils pas plus beaux, ces paysans de Cladel, ces affamés des grandes routes, ces vieux soldats de la République ou de l'Empire, que les ratés de Vallès, ces déserteurs des luttes banales de la vie? Et n'aimez-

vous pas mieux la misère exaspérée que la misère paresseuse ? Et ne préférez-vous pas l'existence plate et navrante de Kerkadec, le garde-barrière, aux belles phrases oratoires et sonores de l'*Insurgé?*

Insurgé, Cladel l'est comme Vallès, mais il l'est mieux et plus profondément. L'odeur de la poudre passe dans son œuvre, et l'on y entend presque crépiter les balles. Cette œuvre est comme une grande vision épique, un coin de tableau sanglant levé par une main hardie, un cri jeté par l'homme qui va mourir; l'œuvre de Vallès n'est qu'une longue farce lugubre, un réquisitoire où la passion est aveugle, où les plaisanteries vous donnent froid, où l'ironie mauvaise couvre les sanglots sincères. Et n'était la forme, qui reste admirable, — cette œuvre de Vallès, si solidement édifiée pourtant, croulerait déjà.

Mais la forme les sauve, ces pages paradoxales et désolantes, où la douleur, tuée par un rire cynique, ne parvient plus à nous émouvoir. La forme en est exquise, brutale par endroits, toujours brillante, toujours spirituelle et forte dans sa simplicité. Les

phrases sont coupées avec un art infini : tantôt elles pétillent en une gerbe d'étincelles, tantôt elles tombent durement comme autant de coups de marteau. L'idée y entre tout entière et toute seule. Jamais de remplissage, jamais de lourdeurs ni de banalités : tout est net, précis, ferme. Les couleurs sont voyantes, mais disposées avec goût par un coloriste achevé. Parfois un coin de gaieté illumine ces ciels gris, et un bon éclat de rire, une phrase bien gauloise, une comparaison bien piquante vient reposer le cœur et les yeux. Souvent c'est du Montaigne, quelquefois c'est du Voltaire, — une quintessence de finesse française. Il y a loin de ce style si simple à la langue heurtée et outrée de Cladel. Cladel, lui, voit trop grand : ce poète en prose accumule les mots énormes et quelquefois discordants, les épithètes frappantes, les couleurs qui jurent d'être accouplées ; il allonge démesurément ses phrases, il multiplie les parenthèses et les interjections, — il fait toujours œuvre oratoire. Vallès, au contraire, — et c'est là son charme, — Vallès écrit sobrement des choses exaltées, il met

une langue claire et franche au service des plus étonnants paradoxes, il semble, tant son style est achevé, n'avoir point souci du style. A ce point de vue seul, les *Réfractaires* et l'*Enfant* seraient des chefs-d'œuvre.

L'homme qui vient de mourir aura fondé une école; il aura fouillé la bohême triste, cette bohême qui a ses Rodolphe, ses Schaunard, ses Colline, mais des Rodolphe abétis, des Schaunard sans génie, des Colline paresseux; il aura inauguré la littérature révolutionnaire, et son œuvre restera intéressante pour les érudits. Mais la postérité lui sera sévère, parce qu'elle sera sévère à ses héros. Ce qu'on aime dans des révoltés, c'est l'héroïsme de la révolte, et non la soumission fataliste des ratés sans grandeur.

MARC-MONNIER

MARC-MONNIER

Les vrais Français ne sont pas tous en France. Etre Français, être Gaulois, c'est être rieur sans vulgarité, gai sans bouffonnerie, caustique sans cruauté, — c'est avoir de l'esprit, un esprit léger, profond sous son masque frivole, humain sous son apparent scepticisme. Et cet esprit, cet esprit français, qui est la grâce suprême de notre race, s'est souvent épanoui sur une terre autre que la France. Heine, le Hambourgeois, était Français. Oh! quel Français! railleur, cascadeur, passionné jusqu'en ses plaisanteries les plus blasées, joyeux pour un rien, triste pour un sourire, et se moquant entre

deux larmes! Et Marc-Monnier, cet Italien de Genève, un peu méridional et païen, légèrement effleuré par la rigidité huguenote, a été l'un des Français qui font le mieux aimer et comprendre la France.

C'est que la France n'est pas toute en France. On nous dit que nous n'avons pas l'esprit colonisateur. Il est vrai, nous ne savons pas imposer aux peuples, par la force brutale, nos idées et nos lois. Nous gardons des générosités qui nous déprécient et des indifférences qui risquent de nous perdre. Mais comme la France, qui ne veut pas avoir l'air de prodiguer son génie et sa sève, réchauffe tout de son génie et remplit tout de sa sève! Jamais race n'a eu enthousiasme si communicatif, vivacité si universellement adorée, gaieté si aisément répandue. Nul besoin, pour le prouver, d'invoquer encore la Révolution, cette traînée de lave, qui, jaillissant de Paris en feu, embrase, lentement et par degrés, l'Europe et le monde. Jamais, dans l'histoire des races, pareille force d'expansion, pareille puissance de l'exemple. Et pourtant, si nous quittons les

grandes idées politiques et sociales pour descendre à l'influence journalière et vulgaire que peut exercer un peuple sur les autres, nous voyons des résultats plus étranges encore. L'esprit français a gagné le monde, plus vite et plus sûrement que les conceptions de nos philosophes ou les rêves de nos utopistes. L'esprit français est communicatif; étant chose légère, il vole où le vent le pousse, il y tombe, et, que la terre soit bien ou mal préparée, il finit par y germer, — comme ces graines vivaces, qui se nourrissent de peu, et qui ont l'existence longue.

Et c'est ainsi qu'on a pu voir, à Genève, dans la vieille Genève calviniste, un Français de l'étranger, aussi Parisien qu'aucun autre et Gaulois comme les meilleurs. Italien par la naissance, il gardait, dans son talent lumineux, tout l'enchantement des ciels d'Italie. Il avait emprunté aux poètes de son pays natal leur amour des belles lignes et des couleurs vives. Ses phrases harmonieuses, son étonnante facilité d'improvisation, son imagination intarissable, toutes ses qualités extérieures lui venaient de l'Italie. A cette

influence se joignait, — quoique dans une bien faible mesure, — l'influence du milieu, de l'atmosphère ambiante, de la société dans laquelle Marc-Monnier a vécu. Ce païen, si bien fait pour comprendre Boccace et pour adorer Léopardi, avait gagné, au contact journalier des hommes et des choses, un peu de la retenue chrétienne, un peu même de la gravité huguenote. Enfin, et surtout, par son genre d'esprit, par ses lectures, par ses relations parisiennes, il était devenu Français, — mais plus Français qu'on ne saurait dire, presque aussi Français que Heine, qui l'a si merveilleusement été ! Marc-Monnier, par endroits, a la *blague* boulevardière. Qu'il tourne en ridicule les exagérations de l'école naturaliste, qu'il se moque des compilateurs, qu'il raille les savants lourds, qu'il flagelle les ratés vulgaires, — il le sait faire si légèrement, si finement, avec tant de bonhomie apparente, avec des sourires si retors, qu'il va au cœur, le voulant ou non, et que, selon l'expression populaire, « il emporte le morceau ». Et, avec cela, jamais un mot plus rude que l'autre, jamais une trivialité, jamais une de

ces épithètes grossières qui donnent à l'impuissance un faux air de force. Le style est toujours simple et brillant, l'idée nette, les comparaisons inattendues et heureuses, la plaisanterie enjouée, le mot juste. C'est du français de la bonne école, du français classique.

Car il n'est pas mauvais d'être classique, à une époque où les classiques ont si triste jeu. On nous dira que nous prêchons pour notre clocher, en réactionnaire de la pensée, en conservateur maniaque, en enfant qui pousse loin l'esprit de contradiction ; et pourtant, les vrais génies ne sont-ils pas tous classiques ? Classiques à leur manière, s'entend, — classiques sans parti pris de classicisme, sans raideur et sans ennui. Personne comme Musset n'a écrit la prose française pure et limpide. La langue de Mérimée est claire, nette, — classique par conséquent, et admirablement classique. M. Leconte de Lisle, dans ses strophes d'airain, dans ses vers tous coulés au même moule, a inventé une nouvelle école classique. M. Renan est classique, comme on peut l'être quand on a su se

débarrasser de toutes les formules et de toutes les entraves, pour créer un style fuyant, divers, tantôt aimable et souriant, tantôt pénétrant comme une plainte, tantôt large et grandiose comme les pensées de Marc-Aurèle. Gustave Flaubert est classique. Il adorait certaines phrases de Bossuet, — ces phrases retentissantes et mélodieuses, ces longs coups de clairon qui vibrent encore après deux siècles. Il a trouvé, lui aussi, un nombre harmonieux, un rythme puissant, une forme fixe et durable. Et, pour aller plus loin encore, citons M. Zola. On a dit souvent que M. Zola est romantique, bien qu'il s'en défende : il est romantique, rien de plus vrai, — mais il est aussi classique, s'il suffit pour être classique de parler une langue correcte et forte, et d'en tirer tout ce que peut fournir cette langue. Il est dans *Une Page d'amour* certaines descriptions qui, viennent cent ans, seront apprises par cœur dans les écoles, et *Thérèse Raquin*, cette longue agonie de deux criminels affolés par le remords, a toute la grandeur sobre et cruelle d'une tragédie d'Eschyle : c'est l'âpre idée de la Fatalité

poursuivant les coupables, — idée reprise, ressuscitée, modernisée, mais qui garde, dans son expression nouvelle, tout ce qu'elle a d'immuable et d'humain.

Comme Musset, comme Mérimée, comme Leconte de Lisle, comme Renan, Flaubert et Zola, Marc-Monnier était classique. Facile, simple, jamais maniéré, rarement trop spirituel, son style a le charme soutenu des choses naturelles et aimables. Il coule d'un jet toujours le même, mais sans monotonie. Vous est-il arrivé parfois, au courant d'une promenade, en été, quand les champs sont gris de poussière, quand les clochers brillent et que la terre fume, de rencontrer tout à coup, sous un bouquet d'arbres, un de ces ruisselets jaseurs qui font, en tombant sur les cailloux, en remuant les herbes, en emportant les mottes de terre, une musique imperceptible, qu'on n'entend pas, qu'on devine à peine, et qui est pourtant délicieusement fraîche et reposante ? Tel le style de Marc-Monnier. Non qu'il ait la fadeur de l'eau claire, ni l'uniformité d'un jet continu. Dans le ruisseau, il y a des cailloux, — dans

ce style si limpide il y a des tares, des mots qui frappent, des hardiesses inattendues ou des réticences dont on s'étonne. Les cailloux donnent à la source ce petit bruit qui fait son charme, — et ce qui fait le charme du style de Marc-Monnier, ce sont précisément ces nuances légères, ces défauts insaisissables, ces taches fines dont personne ne songe à se plaindre. Trop de pureté nuirait, et les sources gagnent à ne point couler éternellement calmes.

L'œuvre de Marc-Monnier est variée. Nous ne pouvons songer à en faire l'analyse. Il est des choses qui échappent à l'analyse, par cela même qu'elles sont charmantes et fuyantes. Partout, dans ses essais historiques, dans ses études littéraires, dans ses romans goguenards, dans ses *Comédies de Marionnettes*, Marc-Monnier a prodigué une grâce fantasque, un scepticisme tempéré, des frissons de sentiment, mille qualités diverses, presque paradoxales, qui déroutent la critique comme une énigme de toutes les heures. Ame changeante, esprit souple et divers, il a été, de même que Victor Hugo, le bronze qui

rend un son dès qu'on le frappe, et qui, par la variété des coups frappés, acquiert la variété des sons, au point de sembler multiple comme toutes les émotions qui ont vibré en lui.

S'il est une partie de l'œuvre de Marc-Monnier où cette qualité se retrouve évidemment, c'est dans ses poésies. Elles sont peu connues en France, et c'est grand dommage pour nous. Jamais, peut-être, poète français n'a touché Heine de si près. L'imitation y est pour quelque chose, sans doute, mais pour combien peu ! Et que de trouvailles exquises dans l'expression, quelle *humanité* profonde dans le sentiment, quelle nouveauté dans le rythme et le nombre !

Certaines de ces miniatures sont de purs chefs-d'œuvre. On nous dira que ce sont des miniatures, et que, par conséquent, l'artiste qui les a patiemment ciselées, laborieux assurément, peut-être étrangement habile, n'en reste pas moins un artiste inférieur. Nous ne le croyons pas. Nul plus que nous n'aime la grande poésie, la poésie large et hautaine, l'harmonie longuement épandue, les immenses

vers comme de Vigny, Musset et Leconte de Lisle en ont trouvés. Mais si nous admirons un coup de trompette, si nous tremblons pour un roulement de tonnerre, — il nous semble qu'une larme, une simple larme, pourvu qu'elle tombe en tremblant, en se cachant, et comme avec pudeur, vaut d'être recueillie par les âmes; il nous semble que les petits sujets sont parfois les plus émouvants, et qu'aux petits sujets il faut les petits cadres. Pourvu que le sujet soit nouveau et le cadre parfait, l'artiste a accompli son œuvre, et une œuvre qui a des chances de durée, — parce que le temps, qui saura, en les prenant par la base, là où une pierre manque, démolir de lourds monuments, le temps ne peut rien sur une petite statuette de marbre pur, solidement sculptée et achevée jusqu'au bout.

Les poésies de Marc-Monnier sont autant de figulines légères, d'arabesques ravissantes, de caprices aimés. En les lisant on ne lit pas un livre, — on lit un cœur et un esprit. L'homme y revit tout entier, ondoyant, fuyant, hier mélancolique, aujourd'hui railleur, demain gai comme l'oiseau qui a trouvé un nid. Et

l'on sent, à lire ces petites strophes toujours sautillantes, combien cette nature, si gauloise et si humaine, a subi de variations, d'impressions disparates, d'attraits contradictoires.

Car c'est ainsi qu'est la vie. On veut avoir des doctrines, on accepte des formules, on se fait des principes, — et puis les doctrines changent avec les années, et puis on abandonne formules sur formules, et puis on fait bon marché des principes anciens, pour ne pas mieux traiter les principes nouveaux. Diversité, — c'était la devise de Montaigne, et, à tout prendre, que nous osions l'avouer ou non, c'est encore notre devise. Tout change, et nous changeons. Seulement, la nature met des siècles à changer, — tandis que nous changeons chaque jour, au gré d'une impression fugitive ou d'une pensée qui n'est pas nôtre. Heureux encore quand nous pouvons, comme Marc-Monnier, fixer à jamais des sensations insaisissables, et faire revivre dans l'âme de quelques-uns ce que notre âme a senti un instant vivre en elle.

33

A LA MORT DE VICTOR HUGO

35

A LA MORT DE VICTOR HUGO (1)

On a souvent dit, on dira souvent encore que Victor Hugo a incarné son siècle. Il y a là, sans doute, une exagération voulue : personne n'a jamais incarné son siècle, et Victor Hugo pas plus que les autres. Un siècle n'est pas entier, un siècle n'est pas personnel comme un caractère pris à part. Il y a dans un siècle beaucoup d'aspirations diverses, beaucoup de qualités contradictoires, beaucoup de pensées qui se heurtent et se combattent entre elles. Notre siècle

(1) Cet article fut écrit le 25 mai 1885, c'est-à-dire le lendemain de la mort du grand poète. On n'y saurait donc chercher une étude de l'œuvre de Victor Hugo : à peine y trouvera-t-on quelques idées générales sur cette œuvre prise en bloc.

surtout, notre siècle infiniment complexe, ne saurait vivre tout entier dans un homme. Un homme peut-il être à la fois le poète qui rêve et le savant qui expérimente, le philosophe épris d'avenir et l'antiquaire amoureux du passé, le jouisseur effréné et le contemplatif religieux ? Selon qu'on le verra sous ses différentes faces, notre siècle aura été ce poète, ce savant, ce philosophe, cet antiquaire, ce jouisseur brutal ou ce douloureux adorateur de l'inconnu. Notre siècle, siècle de luttes, où toutes les idées ont été remuées, où toutes les écoles ont été reprises, notre siècle ne saurait avoir un seul représentant. Poète, il aura eu Lamartine, Musset, d'autres encore, qui ont mis en vers éloquents les âpretés de la passion ou les langueurs de la rêverie ; savant, il aura eu les grands découvreurs des temps actuels, les Claude Bernard et les Pasteur ; philosophe, notre siècle se sera agité entre trois ou quatre doctrines opposées, qui laisseront, en fin de compte, une étrange lassitude dans la pensée future, et comme un nuage de doute au fond des esprits les plus fermes ; adorateur du passé,

notre siècle aura ressuscité les époques disparues, avec une merveilleuse intuition et une science sûre d'elle-même; jouisseur, il aura formé Baudelaire, le débauché triste, souvenir vivant du Bas-Empire, apôtre et victime de la décadence; enfin, au milieu des travaux exacts de la science, à côté du matérialisme qui nous gagne, sous le ciel qu'on nous ferme, des hommes comme Maurice de Guérin auront incarné tout ce que notre siècle a eu de mystiques mélancolies.

Victor Hugo ne peut donc représenter fidèlement son siècle. Il a été un écho de ce siècle, — il n'en a pu être l'âme. Mais l'écho, s'il n'est qu'un écho, reste bien sonore et bien vibrant! On connaît les superbes vers où le poète se compare à la cloche, au cristal qui tressaille pour un bruit. L'image est grande : elle est mieux que grande, — elle est juste. Des poètes comme Musset, des savants comme M. Pasteur, des blasés comme Baudelaire ont pu mettre en eux un peu de leur siècle, une des grandeurs ou une des tristesses de ce siècle : presque tout le siècle a passé dans Victor Hugo.

Divers comme tous les génies, fantasque en apparence comme tous les esprits qui travaillent, Victor Hugo a commencé par l'adoration des choses mortes, pour finir par la glorification de la vie. Tout d'abord, épris du moyen âge romantique, il l'a fait sortir du tombeau, plus féerique et plus palpitant qu'il ne l'avait peut-être jamais été. Ensuite, et grâce à une de ces transformations lentes que subit toute foi, le poète a détourné ses yeux d'une époque éteinte, de ces débris de siècles, de ce cadavre qu'il avait réussi à ranimer un instant. Il s'est tourné vers l'avenir, vers les utopies généreuses des philanthropes, vers les aspirations nouvelles de la pensée, vers les vérités qu'il s'agissait de comprendre et les mystères qui restaient à fouiller. Il a salué la vie, — et son œuvre, telle qu'elle nous reste, avec ce qu'elle a d'imparfait et d'exagéré, son œuvre colossale demeure comme une éternelle et magnifique statue de la vie.

La vie, — c'est le grand mot que Victor Hugo laisse aux races à venir. Musset avait chanté l'amour, Lamartine avait chanté Dieu,

des poètes inférieurs avaient chanté la beauté des formes, la petite patrie ou la grande, l'orgueil ou la résignation : Victor Hugo a chanté la vie. La vie, c'est tout ce qui brille, tout ce qui parle, tout ce qui éclate, tout ce qui vibre, — les couleurs, les chants, la lumière, les paysages superbes et les mots sublimes. De tout cela Victor Hugo a fait son œuvre. Dans les *Orientales*, c'est le soleil qui rutile, emplissant de ses flammes les plaines rousses et brûlées, tandis que les vers sonnent leur charge délirante. Dans les *Chants du crépuscule*, c'est la musique des âmes, c'est la musique des choses, c'est ce je ne sais quoi qui monte de la terre, au soir, quand les choses s'endorment et que les âmes s'éveillent. Dans la *Légende des siècles*, dans les drames, ce sont les hommes plus qu'humains, les héros lyriques, qui traînent, avec une égale majesté, la pourpre royale ou le manteau du valet. Dans les *Misérables*, c'est une pitié profonde pour les malheureux, c'est un cri d'âpre révolte contre les injustices et les félonies. Et partout, dans toute cette œuvre, c'est l'affirmation de

l'activité humaine, du travail, de la pensée, de toutes les vertus et de la vie tout entière.

Victor Hugo aura eu bien des grandeurs, sans doute. Il aura régénéré notre poésie, qui tombait en enfance. Il aura ressuscité la prose classique, qui mourait de vieillesse. Il aura fondé une école glorieuse à tous les titres, une école dont les écrivains inférieurs ont été de grands écrivains comme Gautier et Barbier. Il aura, — et c'est là son éternelle gloire, sa gloire inattaquable, — il aura défendu toutes les causes nobles et tous les magnanimes rêves, l'abolition de la peine de mort, le rappel des proscrits, l'égalité de tous devant l'opinion et la loi, la justice et encore la justice. Il aura eu bien des grandeurs, — mais la plus grande sera assurément, quoi qu'il arrive et quoi qu'il demeure, cette adoration et cette glorification de la vie.

La vie n'est plus de mode, aujourd'hui. Les théories philosophiques du pessimisme allemand, ces théories fausses parce qu'elles sont outrées, et fatales parce qu'elles sont attrayantes, ces théories tendent à nous gagner. On maudit la vie, soit pour sa cruauté,

comme Vallès, — soit pour sa monotonie, comme Flaubert, — soit pour son activité même, comme M. Leconte de Lisle. Maudire la vie parce qu'elle est cruelle, nous le comprenons. La maudire parce qu'elle est monotone, nous pouvons le comprendre. Mais la maudire parce qu'elle est la vie, la maudire parce qu'elle nous force à agir et à être hommes, voilà ce que nous ne comprendrons jamais.

Quoi! vivre, pouvoir être heureux par la pensée, par les amours humaines, par l'espoir et le souvenir, sentir quelque chose battre sous sa poitrine, respirer l'air libre, être homme enfin, — et maudire la vie, et parler du charme de la mort! Pouvoir fouiller les grands problèmes, — et, renonçant à la lutte, se plonger dans un *nirvana* où rien ne parle plus, ni le cœur ni l'esprit, où les passions endormies laissent la chair morte, où l'âme s'est éteinte, le souffle glacé, la pensée suspendue! Il y a là une aberration monstrueuse, une aberration qui gagne pourtant les esprits les plus sûrs, et ne tendrait à rien moins qu'à établir, sous les cieux dépeuplés,

le long et volontaire suicide de la race humaine.

Pareille aberration n'a jamais gagné Victor Hugo, — et ce grand génie, qui a eu bien des erreurs pourtant, a su jusqu'au bout conserver sa foi en la vie. Il a compris que la loi du transformisme elle-même est une réhabilitation de la vie, que tout doit s'améliorer, que demain dépassera aujourd'hui comme aujourd'hui dépasse hier, que les éternelles idées finissent toujours par avoir raison, que la justice est immortelle, et que le ciel, pour s'obscurcir parfois, ne saurait se fermer. Ses derniers ouvrages, presque mystiques, témoignaient hautement d'une espérance ferme et d'une sérénité puissante. Montant par-dessus les doctrines, par-dessus les religions elles-mêmes, dépassant l'horizon borné qui arrête nos croyances, le poète apercevait au delà, au delà des misères humaines, l'immuable loi de la vie. Et il a dû mourir tranquille, certain d'avoir enfin le mot d'une énigme qu'il n'avait pas trouvée, mais qu'il devinait peut-être, et qu'il nous a expliquée en partie.

Ce qui meurt avec Victor Hugo, c'est la

pensée confiante, c'est l'idéalisme pur, c'est la philosophie qui ne rassure pas sans doute, mais qui élève. Il n'avait pas, lui, ces désespoirs incessants ou ce doute éternel qu'auront les poètes de demain : à travers ses incertitudes, au milieu des formules diverses qu'il aura adoptées l'une après l'autre, il a toujours été l'homme de l'avenir, du travail, de la liberté et du devoir. Il n'a pas désespéré de la race humaine, et il a cru en la grandeur de l'homme, au lieu de le ravaler en le soumettant à des lois contre lesquelles nul effort ne se saurait tenter. Il n'a pas eu, lui, cet appétit du néant qui réussirait à supprimer de nous tout ce qu'il y a de meilleur en nous. Il a fait son œuvre, patiemment, noblement, avec des moments d'erreur, avec des paradoxes et des contradictions, mais en restant toujours le poète de la grande activité universelle.

Il a eu ses défauts, certes, et nul ne les reconnaît mieux que nous. Mais sa merveilleuse fécondité n'est-elle pas une circonstance atténuante, et ne peut-on pardonner au génie quelques mauvais vers et quelque

mauvaise prose, par cela même qu'il est le génie? La *Marseillaise* renferme des choses ridicules, à côté de choses sublimes : en est-elle moins belle, s'il vous plaît, et doit-on moins l'aimer pour cela? Non. On ne s'aperçoit pas, en l'écoutant, qu'elle contient des strophes poncives et gonflées de vent, — on songe qu'elle a fait le tour de l'Europe, par-dessus la boue sanglante des champs de bataille, et l'on écoute son cœur battre la charge avec elle, parce qu'elle est la *Marseillaise*, et qu'elle a sauvé la patrie.

Telle l'œuvre de Victor Hugo. On ne saurait sans admiration la relire, parce que cette œuvre gigantesque, aux proportions colossales, aux défauts criants, aux qualités grandioses, cette œuvre a fait le tour du monde et de l'âme humaine. Et quand on pense que toute cette œuvre a tenu en une seule vie, quand on pense qu'une école nouvelle est sortie de cette œuvre, qu'elle a plaidé pour toutes les causes malheureuses et repris toutes les vastes utopies, on se voit ébloui, on se sent remué, comme lorsque la *Marseillaise* passe.

Victor Hugo mort, que va devenir notre poésie ? Sera-t-elle idéaliste, sera-t-elle matérialiste ? Nous ne le savons. Il nous semble qu'elle traverse maintenant une crise qui lui peut être fatale. Entre la miévrerie des derniers parnassiens et la brutalité de certains naturalistes, la poésie actuelle cherche en vain la voie à suivre, la voie droite que les maîtres ont suivie. On doit, pour s'arracher à ces entraves, pour se débarrasser de ces formules contradictoires, lire et méditer l'œuvre de Victor Hugo, cette œuvre de patience et de passion, où tout est énergique, où tout est puissant, où tout est vivant. De la vie ! de la vie encore, et toujours de la vie ! Il faut que le cœur batte dans les vers, et que le cerveau y travaille, et que la chair y frémisse, et que l'homme tout entier s'y retrouve. Il faut surtout qu'il y tressaille un écho de l'âme universelle, de cette âme humaine, si diverse, si complexe, mais dont les frémissements, depuis des éternités de siècles, passent toujours les mêmes dans la diversité des races.

Victor Hugo a été un homme, et c'est ce qui l'a fait grand. Il n'a pas incarné tout son

siècle, mais presque tout son siècle a vécu en lui. Il a été l'écho de nos amours, l'écho de nos douleurs, l'écho de nos cris de révolte ou de joie. Quand la voix se sera tue, et elle se taira bientôt, l'écho vibrera encore, — et c'est par l'écho que les hommes de demain pourront deviner ce que fut la voix, cette voix lamentable, où se seront mêlés tant de rires tristes, tant de soupirs d'espoir et tant de râles d'angoisse !

LE PESSIMISME ET M. PAUL BOURGET

LE PESSIMISME ET M. PAUL BOURGET

On ne le peut nier, cette époque est triste, et ceux qui la peignent sont tristes. La foi s'en est allée, et non seulement la foi morale, mais la foi intellectuelle, — plus vite attaquée, plus tard abattue que la foi morale. Il y a dans toutes les œuvres contemporaines, depuis les exactitudes du roman jusqu'aux cruelles analyses de la critique, comme un étrange et douloureux accablement. Les grands caractères se ravalent, les grandes lignes s'effacent, et nous semblons être gagnés par ce mal, auprès duquel le désespoir n'est rien : — l'ennui. Et non plus un ennui vague comme celui de René, décla-

matoire comme celui de Werther, phraseur comme les plaintes des héros romantiques, — mais une lassitude profonde, un sanglot toujours étouffé, une plainte qui a honte d'être devinée, un je ne sais quoi d'amer qui empoisonnerait la vie du plus heureux. L'ennui contemporain ne crie pas et pleure moins encore : il se contente de souffrir.

Et qu'on ne nous accuse pas d'exagérer le mal, d'élargir la plaie pour le simple plaisir de montrer du sang. Qu'on ne nous accuse pas surtout de ne voir, dans la vie actuelle, que ce qu'elle a de dramatique, en négligeant la prose vulgaire, — les joies, le progrès, l'éternel essor vers le mieux. Cet essor existe, ce progrès s'affirme, ces joies nous accueillent au passage, mais le mal n'en fait pas moins son œuvre, lentement, systématiquement, avec la régularité monotone des insupportables tortures.

Nul écrivain de notre fin de siècle n'a pu échapper à ce mal qui nous tourmente. Flaubert en était hanté : il voyait la vie triste et sotte, désespérément bourgeoise, désespérément régulière. Il était de ceux qui

tendent les bras vers une solution quelconque, sans la pouvoir trouver, sans même y croire. Après avoir peint, dans *Madame Bovary*, les misères bêtes et lassantes de l'existence triviale, il essaya de s'enfuir au fond de l'antiquité, — et *Salammbô* est sortie de cette suprême tentative d'oubli. Flaubert a été un malade de la vie contemporaine, et son œuvre, que quelques-uns ont trouvée immorale, que d'autres ont trouvée outrée, son œuvre est une œuvre d'angoisse et de dégoût. Œuvre malsaine et superbe, si désolante qu'elle vous navre, si attirante qu'elle vous passionne, et que ce détachement de toutes choses vous donnerait la résignation du fakir indou regardant le soleil en face, s'y brûlant les yeux, mais le regardant.

M. Leconte de Lisle, comme Flaubert, a la haine de la vie. Seulement, au lieu de maudire les tristesses de la vie, il maudit la vie elle-même. L'activité humaine lui pèse, et nos villes populeuses, ces fourmilières bruyantes où s'agitent tant d'idées et tant de passions, lui semblent autant de mélancoliques catacombes. Le « néant divin » l'attire invin-

ciblement, avec sa grande paix, avec son froid, avec sa nuit, avec son silence. Il a compris, dit-il,

La honte de penser et l'horreur d'être un homme.

Il a vécu au milieu des légendes bouddhiques, qui lui ont laissé leur philosophie bizarrement attachante. Car il y a du charme, il faut l'avouer, dans cette conception du bonheur : l'anéantissement suprême, le sommeil sans rêves, l'ombre sans étoiles. Il semble que la tombe en prenne une grandeur nouvelle, puisque tous les bruits de la vie s'y éteindront, puisque rien n'y demeurera de ce qui fut nous, puisque l'on n'y connaîtra plus les affres de la pensée, les battements affolés du cœur, les angoisses qui nous secouent et nous torturent. La conception bouddhique reprend vie dans notre civilisation tourmentée. Chose étrange, — cette même idée, qui plaît à la mollesse des Indous, sourit également à notre pensée si agitée et si fébrile. Ce besoin de repos nous hante comme un but à saisir, comme un rêve à vivre. Et nous

comprenons l'apostrophe sublime et navrante que M. Leconte de Lisle jette aux morts, lorsqu'il leur demande si du moins « ils dorment tout entiers ».

Flaubert et M. Leconte de Lisle, voilà peut-être, à le bien prendre, les deux grands pessimistes de notre époque. Ils sont pessimistes par la tête : d'autres sont pessimistes par le cœur. Moins grands dans leurs malédictions, moins exclusifs dans leurs dégoûts, ils traînent une douleur plus lourde peut-être, et peut-être plus sincère. M. Paul Bourget est de ceux-là, — de ces pessimistes de la vie sentimentale, plus à plaindre encore que les pessimistes de la vie spéculative.

Car la vie spéculative n'est qu'une faible part de notre vie. La vie sentimentale nous occupe et nous passionne bien davantage. On meurt rarement d'une pensée, et Pascal seul, peut-être, a souffert jusqu'au bout du mal de ne pas savoir. On peut mourir d'une blessure du cœur, — et nous connaissons des agonies que nul n'a jamais devinées, parce qu'elles étaient silencieuses, mais qui ont fait leur œuvre triste, assombrissant

tous les horizons, nivelant toutes les hautes pensées, exagérant les moindres impressions pénibles, émiettant le cœur lambeau par lambeau, à mesure qu'un déchirement venait compléter l'ouvrage. Ces agonies, nul ne les soupçonne. Il est vrai que les fières âmes en souffrent seules, et que les poitrines vulgaires ne subissent pas ces secousses. Il faut, pour mourir ainsi longuement, une étrange ténuité dans les sentiments, une acuité rare dans les sensations. Les martyrs de cette sorte ont dû être préparés à la souffrance par une initiation lente. Je me les imagine tous pensant et sentant ce que M. Paul Bourget écrit, — des riens poignants. Je me les imagine subtils comme ce psychologue, raffinés comme cet artiste, sincères comme ce penseur en quête du vrai. Je me les imagine surtout accessibles à toutes les plus fuyantes impressions, à toutes les tristesses les plus légères, à tous les enthousiasmes les plus contradictoires. Et, tels qu'ils sont, égoïstes et généreux, héroïques et lâches, bons et cruels à la fois, j'en fais des victimes d'une civilisation trop

avancée, d'une race où les nerfs et le cœur font taire le cerveau et les muscles.

M. Paul Bourget me semble représenter à merveille cette rare et douloureuse élite. Il incarne en lui tout ce qu'elle a d'humain et de noble. A lire son œuvre, on se sent pris de ce sentiment jusqu'ici inconnu, — la grande, l'universelle tristesse.

Je ne parlerai pas ici de ses vers, souvent fort beaux, toujours maladifs, parfois troublants. L'homme n'y vivait pas tout entier : il vit tout entier dans ses récents ouvrages, dans ses romans, dans ses études critiques, études profondes, délicates, pleines d'aperçus psychologiques d'une étonnante pénétration.

M. Paul Bourget aime la poésie anglaise. Il lui a emprunté volontairement quelque chose de sa mélancolie et de sa grisaille. Il semble qu'il aime aussi les paysages anglais, — les petits horizons bornés et ternes, les ciels d'un bleu très pâle, les teintes fines et un peu tristes. Comme la plupart des vrais artistes, il recherche le clair-obscur, et ses paysages ont des grâces fuyantes et comme brumeuses.

Ils sont voilés d'un léger brouillard, dont le regard s'accommode et qui plaît au cœur, — comme ces tableaux de Corot, délicieusement vagues, où les branches brunes et les feuilles rousses trempent à demi dans l'eau, sous un ciel qui n'a pas de couleur.

Et ce cadre sied admirablement aux idées qu'évoque l'écrivain. Jamais rien de saillant, rien d'énergique, rien d'âpre. Tout est comme trempé de tristesse : les désespoirs eux-mêmes n'ont pas de cris.

M. Paul Bourget a compris le vrai mot, la teinte exacte, la tonalité réelle de la vie. Entre le gros rire de l'Ami Fritz et les plaintes farouches de Werther, il y a des sourires plus délicats, des plaintes plus discrètes, plus pénétrantes aussi, et qui vous saisissent bien davantage. Les vrais drames sont ceux où l'on ne s'agite guère, — et ce sont ces drames que nous montre M. Paul Bourget. Vous adorez votre mère et vous lui brisez le cœur, une femme vous aime et vous trompe, les souvenirs anciens vous empêchent de goûter le bonheur présent, vous connaissez l'angoisse lourde de l'irréparable, vous souf-

frez, vous faites souffrir, vous êtes lâche et cruel pour une monstrueuse erreur, — et c'est la vie. Rien de moins mélodramatique, rien de moins nouveau. Et pourtant, lorsque l'écrivain dépeint ces scènes banales, il le sait faire avec des observations si minutieuses, avec une vérité si universellement vraie, qu'on se sent pénétré d'une involontaire et poignante amertume en songeant à cette pauvre nature humaine, toujours esclave de quelque chose, toujours soumise à des réactions patiemment subies ou savamment combinées. On voit l'existence telle qu'elle est, faite de peines insaisissables et de bonheurs plus insaisissables encore. On voit le cerveau impuissant à fouiller les conceptions qu'il tente, on voit les nerfs s'emparant de nous et nous tyrannisant, on voit le cœur secoué par toutes les émotions, toujours variant entre la grande joie qu'il ne peut pas atteindre et la douleur suprême à laquelle il n'arrive pas. Et lorsqu'on a lu ces pages désolantes où l'écrivain consomme la dissection de son moi, on sent mieux alors combien est cruellement vrai ce mot que M. Daudet prête à sa

Sapho : « Vous êtes des détraqués et des compliqués... »

Détraqué et compliqué, M. Paul Bourget accepte de l'être, — et nous le sommes avec lui. Rien de naturel, rien d'heureux dans ces êtres bizarres que nous sommes. Les affections vulgaires nous sont interdites, et aussi bien nous n'en jouirions pas. Il nous faut le piment d'une angoisse que nous maudissons et que nous cherchons. Notre cœur ne sait plus battre régulièrement, comme il le devrait faire s'il avait de la raison : ou bien il s'arrête, ou bien il a la fièvre. Il se fait des douleurs factices qui l'amoindrissent peu à peu. Et c'est ainsi que nous pouvons observer en nous cet étrange problème, — deux amours vivant ensemble, se partageant le cœur qui souffre de chacun d'eux. Et c'est ainsi que nous nous déchirons par l'espoir, par le souvenir, par la jalousie, par l'indifférence, selon le ciel qu'il fait ou le dernier livre lu. L'avenir nous devient mélancolique et vague : une sorte de fatalisme nous enlève la foi dans les printemps futurs, et l'assurance que les mêmes soleils reviendront. La

mémoire nous tourmente, en dressant devant nous, comme autant de cadavres qui semblent reprendre vie un instant, les tendresses anciennes et les rêves mis au tombeau. La jalousie nous hante, et nous aimons si éperdûment, que nous maudissons l'amour comme un poids trop lourd pour nos âmes. Ou bien parfois, aux heures les plus tristes, nous nous sentons ou croyons indifférents, nous nous reprochons notre indifférence, nous avons la suprême lassitude des cœurs qui ne peuvent plus battre. Détraqués, compliqués, nous ne savons plus jouir des joies naturelles, mais nous savons souffrir de douleurs que nous créons nous-mêmes, — et ainsi, pour les malades que nous sommes, la vie sentimentale en arrive à n'être qu'un lent supplice volontaire.

M. Paul Bourget a merveilleusement analysé ce mal dans ses *Essais de psychologie contemporaine*. Il y fait, avec un pessimisme résigné, la théorie de la décadence, et termine son livre sur un dernier mot qui semble courageux, mais qui reste terrible comme un mur sans issue. Aucun espoir ne demeure,

aucune croyance ne subsiste, et le ciel fermé étale sur nos agonies sa splendeur toujours changeante et toujours la même. Le mieux est encore d'accepter ces choses, de se livrer à sa vie, d'ignorer l'inconnu, de marcher vers le noir, — et de n'avoir pas peur.

Il y a sans doute, dans cette conception si navrante, une grandeur sobre et hautaine. Mais qu'elle est impuissante à satisfaire l'esprit, qu'elle est impuissante surtout à remplir le cœur! Ce pessimisme serein, noble et grandiose en principe, n'en arriverait, dans la pratique, qu'à nous rendre la vie plus aride et plus glacée encore. Il faut, pour supporter les misères humaines, une exaltation que le pessimisme raisonné rendrait impossible. Cette exaltation, nécessaire, inhérente à notre nature, nous permet de porter un poids singulièrement lourd pour des âmes faibles. C'est elle qui nous aide à accepter les petits sacrifices, à subir les petites contrariétés journalières, à vivre notre vie complètement et simplement. Elle enlevée, que nous resterait-il ? un cœur hésitant, une pensée flottante et obscure, des souvenirs tristes, des espoirs

auxquels l'on croit peu, mille tortures cachées, mille riens douloureux qui finiraient par tuer tout ce qui survit en nous. Accepté par les esprits d'élite, le pessimisme froid leur porterait le grand coup, le coup suprême et cruel, — le dernier.

Non que nous voulions célébrer la vie. Elle est triste, elle est monotone, elle est bizarrement cruelle, — mais il faut l'exalter pour la rendre supportable. Les uns l'exaltent en ayant la foi : ce sont les croyants, les chrétiens des premiers siècles, les huguenots envoyés aux galères, les fakirs indous, les sublimes visionnaires qui ont pu saisir ce bonheur admirable de croire. Les autres, moins triomphants, exaltent pourtant la vie, et ils ont raison. Ils ont raison, car la vie a pour chacun, une fois au moins dans son éternité de douleurs, l'heure exquise qui ferait accepter toutes les autres. Pour l'amant, c'est l'ivresse du premier aveu, du premier amour heureux et confiant, de la première tendresse sans larmes. Pour le poète ou l'artiste, c'est l'œuvre qu'il rêve et qu'il va entreprendre, l'œuvre dans laquelle il mettra

tout son être. Pour le penseur, c'est une idée saisie; pour le savant, c'est une vérité démontrée; pour la femme triste, c'est un déshérité qu'elle console; pour le malade d'amour, c'est une petite jouissance puérile et délicieuse, — une fleur tombée ou un gant jeté. Cela n'est rien, et toute la vie tient dans ce moment-là. Et, pour ce moment, pour ce moment seul, précédé de souffrances, suivi de souffrances, nous devrions bénir encore la vie, — la vie qui nous a donné ce qu'elle pouvait nous donner, une heure d'extase et d'oubli.

Sous l'Empire, après les grandes boucheries, après Wagram, après Eylau, quand l'Empereur, entouré d'un petit groupe, passait, à la nuit tombante, dans le silence du champ de bataille plein de boue et de sang, — chaque blessé le regardait venir, il l'attendait, il l'épiait, et puis il rassemblait toutes ses forces, et, domptant l'affreuse torture, il se soulevait sur son moignon sanglant pour crier : *Vive l'Empereur!* ou *Vive la Patrie!* Il nous faut faire ainsi. La vie est ce champ de bataille, et nous sommes ces mutilés. Gar-

dons le grand enthousiasme, exaltons-nous, relevons-nous, oublions nos blessures, — et songeons que malgré les défaillances, malgré les doutes, malgré les tortures de tous genres, nous devons tous chanter un instant, que la vie nous soit cruelle ou indifférente, qu'elle nous brise ou qu'elle nous délaisse, l'immortelle ivresse de vivre !

L'IMPERSONNALITÉ EN LITTÉRATURE

2**

L'IMPERSONNALITÉ EN LITTÉRATURE

L'idée de l'impersonnalité littéraire est une idée moderne. A la bien prendre, c'est même une idée démocratique.

Jamais la vie n'a été si fiévreuse, si âprement et éperdûment remplie qu'en ces temps-ci. Tout s'agite, tout fermente : la vie contemporaine n'est plus cette eau stagnante que fut le moyen âge, ni cette brève et brusque commotion qui remua le seizième siècle, pour y faire surgir, côte à côte, deux idées d'une portée bien différente, la Renaissance et la Réforme ; la vie contemporaine n'est plus cette houle furieuse de la première Révolution, ni ce calme plat qui succéda aux

tressaillements des batailles de l'Empire : la vie contemporaine est un long torrent de lave. Rien de précis dans nos idées, car nous les avons toutes. Les cerveaux actuels, — j'entends les cerveaux qui pensent : il en est peu, — les cerveaux actuels, nourris de doctrines trop opposées pour vivre ensemble, se sentent envahis par un inexprimable chaos. Dans ce singulier malaise de la pensée trop affinée, trop ouverte à toutes les impressions les plus contradictoires, il n'est pas une foi qui soit exempte de doute, il n'est pas un doute, même systématique, qui n'ait ses heures de foi. La vie nous apparaît plus compliquée qu'elle ne le pouvait apparaître à nos ancêtres directs. C'est M. Zola, je crois, qui a dit que « la vie est simple ». Elle l'a peut-être été : elle ne saurait plus l'être. Lorsqu'une race en est venue à se sentir secouée par tant de douleurs imaginaires ou réelles, ballottée entre tant de croyances diverses, déchirée par de si multiples tortures morales, cette race en doit fatalement comprendre l'existence d'une autre manière que les générations plus passionnées, mais

moins composées, qui ont vécu aux époques relativement primitives.

Il est certain que les idées démocratiques, en pénétrant dans tous les esprits supérieurs, — et même, il faut en convenir, dans les esprits qui se croient rebelles à leur influence, — les idées démocratiques aident étrangement à cette désorganisation momentanée de la pensée contemporaine. L'esprit de libre examen nous envahit, et c'est assurément un bien. Mais que de mal dans ce bien! Il est passé, le temps où les philosophes pouvaient s'endormir dans leur philosophie comme les Sybarites sommeillaient sur un oreiller de roses. Tout change chaque jour, les vieilles vérités deviennent mensonges comme les jeunes vérités le deviendront, et, dans ce naufrage de tous les axiomes, il n'en demeure qu'un seul debout, il ne reste qu'une loi tristement acceptée, — le néant des efforts humains, et le devoir, toujours impassible dans sa cruauté et toujours réconfortant dans sa grandeur, de recommencer ces efforts jusqu'au bout.

Les idées démocratiques n'ont pas seule-

ment contribué à abolir les formules anciennes et à battre en brèche les croyances solidement assises. Elles n'ont pas seulement, avec leur imprudence généreuse, courbé toutes les têtes sous un même joug, sous le joug de la réflexion libre. Elles ont encore, — et c'est sur ce point que nous insisterons, — elles ont fait naître, chez quelques esprits d'une rare force et d'une belle indépendance, cette idée de l'impersonnalité en littérature, qui est un mal pour les lettres et un danger pour la pensée.

A voir la société contemporaine livrée à des tendances égalitaires qui leur répugnaient, car tout artiste porte en lui comme une aristocratie innée, plusieurs esprits de notre fin de siècle ont conçu un rêve : s'isoler de la foule, de cette foule où tout est maintenant confondu, pour monter vers les hauteurs sereines dont parle Lucrèce. Jusque-là, rien que de normal dans cette grande utopie. Mais ces écrivains, pour être conséquents avec eux-mêmes, en devaient arriver à une singulière conception de l'art, — et ils ont créé l'art impassible, l'art impersonnel, l'art de Gustave

Flaubert dans le roman, de M. Leconte de Lisle dans la poésie, de M. Renan dans la philosophie.

Gustave Flaubert était un grand, un très grand écrivain. Il avait ce que Bossuet a eu, le sens de l'harmonie large. Ses phrases sont écrites avec des sons ou avec des couleurs, — plutôt avec des sons qu'avec des couleurs. On ne les lit pas, — on les déclame. Elles résonnent longuement et pleinement comme les plus admirables périodes de Bossuet. Si nous allons plus haut, et si du style nous montons à l'idée, nous voyons que Flaubert a su mettre en pratique son étrange théorie d'art. Aucun de ses personnages n'est *lui*, jamais l'écrivain n'a mis son cœur à vif pour en toucher les fibres saignantes ou desséchées; — tout au plus peut-on reconnaître, chez les héros qu'il nous montre, la conception qu'il s'était faite de la vie, de cette vie qu'il voyait ennuyée et grise comme un ciel bas. Jamais trace d'autobiographie, encore moins de confession : l'auteur s'efface derrière l'œuvre, et l'œuvre parle seule. Elle est éloquente assurément, — mais qu'elle le

serait davantage si elle n'était pas seule à parler, si, derrière ces phrases impeccables, le cœur déchiré battait, et si ce grand malheureux qui fut Flaubert n'avait pas eu le suprême dédain de cacher son malheur derrière les désillusions d'Emma Bovary, de Bouvard ou de Pécuchet ! Il nous souvient d'un bien beau mot des de Goncourt : « Le sang est encore la meilleure encre pour écrire son nom dans la mémoire des hommes... » Flaubert n'a pas mis de sang dans son œuvre, et la mémoire des hommes conservera pourtant son nom, parce qu'il fut un admirable styliste, — mais combien ce nom aurait été plus profondément écrit dans les cœurs si l'on sentait se déchirer une âme sous toutes ces observations de détail, et si, dans la pompe de cette langue sonore et puissamment musicale, on pouvait retrouver le sanglot d'une vie triste !

Ce sanglot d'une vie triste, M. Leconte de Lisle l'a laissé échapper parfois, et c'est peut-être, n'en déplaise aux amoureux de la forme pour la forme, c'est peut-être ce qui le sauvera le mieux de l'oubli. On sent que

M. Leconte de Lisle, qui s'est fait des idées très arrêtées, et qui, à les défendre, est forcé de les accepter plus complètement chaque jour, sait parfois oublier les idées pour écouter les sentiments et les noter comme ils viennent, sans souci de l'impassibilité que ses disciples lui prêtent. Ce sont là, à notre avis, les meilleures heures de l'écrivain. Aux heures de réflexion complète, lorsqu'il travaille au lieu de s'abandonner, les œuvres qu'il trouve, parfaites de forme, hautes d'inspiration, restent souvent ennuyeuses à la lecture rapide, et froides à l'examen détaillé. Tout cela est superbe, j'y consens; les jungles sont ténébreux, les montagnes ruissellent de lumière, le grand silence de la nuit est merveilleusement rendu, voici un superbe effet de neige ou un champ de bataille rouge; plus loin, le Christ mourant a une majesté dont s'étonnent les Romains, ou Caïn fuyant traverse des déserts peints avec toute l'horreur des déserts; plus loin encore, les loups hurlent lamentablement sur les côtes, un vallon de l'île Bourbon étale ses verdures et ses couleurs vives sous le soleil de feu, l'albatros

dort dans l'air glacé des Cordillères, le moyen âge est ressuscité dans tout l'épouvantement de ses tortures, Paris reçoit le sacre des boulets et de l'incendie, — tout cela est fort beau, tout cela est évoqué par un maître, mais tout cela ne nous touche qu'à demi, quoi que le maître y fasse, parce qu'il s'est drapé dans sa robe de prophète, et que nous cherchons l'homme sous le prophète. Assurément le prophète cache un homme, et un homme qui sait aimer et souffrir comme nous, — mais l'homme n'apparaît que rarement, comme en rougissant d'apparaître. Et c'est ainsi que cette œuvre si solide et si durable, bâtie dans la pierre brute et l'airain rude, reste régulière et hautaine lorsqu'elle eût pu être douloureusement palpitante.

Certes, elle est palpitante, l'œuvre que laissera M. Renan. Mais qu'elle est faite pour étonner et pour dérouter ! C'est là, ce nous semble, le suprême degré que puisse atteindre l'art impersonnel. M. Renan n'est pas un homme, — on ne saurait le mieux comparer qu'à un Protée insaisissable, qui fuit dès qu'on croit l'atteindre, qui se montre,

qui s'échappe, et qui nous donne le curieux spectacle d'une diversité toujours renouvelée. Il fait incessamment ce que Sainte-Beuve a fait quelquefois : toute doctrine lui est bonne, toute formule lui semble valoir qu'on la discute, toute impression lui paraît valoir qu'on la sente. Et, dans ce mélange de doctrines disparates, de formules contradictoires, d'impressions bizarrement composées, l'esprit se perd à chercher quelle peut être la doctrine, la formule, l'impression à laquelle obéit le plus volontiers cet esprit si fuyant et si souple, aujourd'hui mystique, hier acharné démolisseur de religions, demain voltairien aimable et tolérant. On ne sent plus, dans cette infinie variété d'âmes mêlées et comme enchevêtrées, où est l'âme vraie. Le philosophe, sincère pourtant, a l'air d'un mystificateur; l'écrivain vous déroute par ses saillies inattendues et irrespectueuses; le poète, — car il y a un poète dans M. Renan, — le poète vous plonge dans une émotion doucement ressentie, puis vous en arrache par un sourire gouailleur. Et cette impersonnalité, poussée si loin avec une désinvolture si aristocratique,

en arrive à faire de M. Renan l'écho et comme le résumé de trois ou quatre vies contradictoires, quand il devrait être un homme et n'être qu'un homme.

Un homme, — c'est là, nous semble-t-il, ce que l'écrivain doit devenir. On ne l'est pas toujours : on le devient. Pour pouvoir être personnel, il faut d'abord avoir sa personnalité : voilà une naïveté qui est plus profonde qu'on ne le pense. Il faut, avant d'être *soi*, se débarrasser des influences subies, influences morales, influences intellectuelles, influences sentimentales. Puis, après avoir détruit, il faut bâtir ; il faut se faire sa nature, et, jusqu'à un certain point, se faire son tempérament. C'est assurément un rude labeur, — mais la vie se charge de vous y aider. La vie est la grande éducatrice. Il en est pour lesquels elle a des caprices et des indulgences de grand'mère : ceux-là sont les vrais malheureux, car ils s'amollissent et s'efféminent au point d'en ignorer à jamais ce que l'existence doit avoir de viril. Il en est d'autres que la vie traite en marâtre : ceux-là ont grand chance de devenir des révoltés,

c'est-à-dire des êtres incomplets,— incomplets par la faute du sort, mais incomplets. Il en est d'autres, enfin, pour lesquels la vie sait être une mère intelligente, à la fois douce et ferme : elle les rudoie quelquefois, mais sans les blesser, elle les caresse, mais sans les trop attendrir, elle se montre à eux telle qu'elle est, elle mûrit leur caractère par des épreuves successives, elle aide leur personnalité à se dégager des influences reçues, — elle en fait des hommes.

Prenez un de ces hommes, un de ceux que la vie a traités comme elle traite d'ordinaire le commun de ses fils; faites de cet homme un écrivain, jetez-le dans l'orage de la vie contemporaine, et laissez-le marcher tout seul avec sa pensée et son cœur. Je crois que cette idée de l'impersonnalité aura peu de prises sur lui. Il comprendra que l'œuvre écrite doit être encore un langage parlé, et qu'on doit s'y mettre avec tout son être, avec toute sa chair, avec toute son âme. Pour qu'une page arrache des larmes à ceux qui la liront, il faut que cette page ait été écrite avec des larmes. Pour que cette page fasse

épanouir de bonnes gaietés, il faut qu'on l'ait notée comme un air de valse que le musicien trouverait dans une heure de bien-être parfait et de large joie. Pour que des cœurs blessés, — hélas! des cœurs, puisque tous ont leur blessure, — pour que des cœurs blessés y retrouvent un frisson d'angoisse, il faut que cette page, cette simple page, cachée peut-être entre bien des observations différentes et bien des détails sans portée, il faut que cette page ait été écrite dans un moment de douleur poignante, devant la ruine d'une vie, avec du sang. Il faut que Musset souffre ses *Nuits*, il faut que Vigny ait toutes les impuissantes révoltes de Samson, il faut que Victor Hugo pleure avec Olympio devant les débris du bonheur broyé, il faut que toute l'âme humaine se retrouve dans une page, dans une ligne, dans un mot : — alors, mais alors seulement, cette page sera vraiment inoubliable, cette ligne sera brûlante de passion éperdue, ce mot entrera comme un fer rouge dans les cœurs qui crieront.

Il me semble, pour ma part, que si je devais et pouvais laisser une œuvre, je vou-

drais mettre dans cette œuvre, non point des phrases superbes, non point même la grande harmonie de Bossuet ou de Flaubert, cette harmonie qui vous accompagne comme la lointaine plainte de l'océan : je n'y voudrais point mettre beaucoup d'observations délicates et subtiles, ni beaucoup de tableaux saisissants, ni la pureté du marbre, ni l'ineffable mélancolie d'une musique, — je n'y voudrais mettre qu'un cri. Mais ce cri serait celui d'un sentiment éternel, d'un de ces sentiments qui, depuis des milliers d'années, secouent notre âme humaine ; ce cri serait celui de la colère, ou celui de la joie, ou celui de l'amour, — et ce cri, une fois jeté, maladroitement peut-être, vibrerait longuement dans le silence des âmes. Et l'œuvre ainsi faite, faite d'un seul aveu sincère, durerait peut-être autant que peut durer la traînée d'un cri à travers l'espace.

Au reste, est-il jouissance plus profonde que celle de mettre dans un livre, ou dans des vers, ou dans une simple étude psychologique, tout ce trop plein qui gonfle la tête et le cœur ? La poésie est une confidence. On

plaisante parfois les simples amateurs qui cherchent en elle une consolation. On a tort, puisque les poètes eux-mêmes, il faut l'avouer, n'écrivent leurs douleurs que pour en moins souffrir. Ils peuvent subir la vie dans tout ce qu'elle a de romanesque et de tragique; ils ont, du moins, l'infinie douceur de songer que ce roman ne mourra pas avec eux, que cette tragédie intime ne sera pas ensevelie avec les tracas de l'existence triviale : ce roman, d'autres le vivront, d'autres le souffriront. Le soir, en lisant cette page où l'écrivain aura mis tout son douloureux secret d'amour brisé, une femme se sentira vaguement caressée par la mélancolie des aveux tristes; s'abandonnant à la mélodie des mots et à la musique de la plainte, elle écoutera pleurer en elle comme une marche funèbre plus poignante encore que celle de Chopin; très lasse, livrée au charme irréfléchi des rêveries, elle restera ainsi longtemps, regardant le livre sans relire la page, la sachant déjà par cœur après l'avoir lue une fois, et retrouvant, sous ces quelques lignes, toute l'amertume et toute la résignation des vies perdues.

Cet auteur qu'elle lira ainsi sera peut-être un poète très inconnu et très vulgaire : n'importe ! l'ivresse fait oublier le flacon, et ce poète aura eu du moins son heure, puisqu'il aura troublé une âme et mouillé des yeux.

Les autres, ceux qu'on admire sans les aimer, ceux qui sont les marteleurs du style et les joailliers de la phrase, ceux qui mettent leur gloire à trouver l'accord de deux mots ou l'accord de deux sons, ceux-là peuvent poursuivre leur rêve d'impersonnalité. Mais qu'il est vain, ce rêve, et qu'il est froid ! Sans doute il y a une étrange grandeur à monter par-dessus les tendresses humaines, — mais comme il est plus grand de souffrir toutes ces tendresses, et de le dire comme on le sent, et de laisser son cœur battre, et de ne pas l'arrêter, et de livrer aux autres une confession fidèle de son mal, pour qu'ils puissent mieux guérir ou mourir du leur ! C'est là qu'est la vraie gloire, c'est là surtout qu'est le bonheur vrai. Et l'écrivain, si modeste soit-il, peut s'en aller en paix, lorsqu'il a mis dans son œuvre, dans une page de son œuvre, non plus seulement des mots qui

pleurent ou chantent, non plus seulement une inimitable harmonie, non plus seulement une pensée haute ou une observation profonde, mais ce je ne sais quoi qui est humain, ce je ne sais quoi qui est éternel, ce je ne sais quoi qui soulève et qui remue, — le grand sanglot.

M. THÉODORE DE BANVILLE

UN ATHÉNIEN : M. THÉODORE DE BANVILLE

Il y a de ces écrivains qui incarnent en eux une grande idée d'art, une conception personnelle des choses, une vision particulière de la vie. M. Théodore de Banville est du nombre.

Curieuse figure que celle-là, mais intéressante à coup sûr, et même belle, belle d'une beauté souriante, de la beauté d'Antinoüs. En ce temps auquel nous ne prétendons pas faire son procès, mais qui, on ne le peut nier, est et devient de jour en jour davantage un temps d'affaissement et de tristesse plus ou moins raisonnée, M. de Banville est resté ce que furent Gautier et Paul de Saint-Victor, —

l'amoureux de la plastique grecque, l'artiste aux sens délicats, qu'enchante une ligne harmonieuse, le peintre des sons, le musicien des couleurs, l'adorateur passionné du rythme et de la lumière. Athénien, il eût aimé Sapho et admiré Alcibiade, — Sapho, parce qu'elle tenait la « grande lyre », Alcibiade, parce qu'il avait l'élégance et la grâce suprêmes. Il eût sur l'Hymette éveillé les abeilles, selon le mot charmant de Béranger, ce mot qui ravit tant Musset, — un autre Athénien, mais un Athénien que Paris arrachait chaque jour aux ressouvenirs de l'Attique. M. de Banville, lui, reste fidèle à ses cultes : il semble même qu'il s'y complaise avec plus d'amour, aujourd'hui que, sa vie presque écoulée, le sablier presque vide, il peut monter plus haut vers les vérités éternelles, vers cet immuable idéal qui brave toutes les discussions littéraires et qui survit à toutes les révolutions de l'art. Assurément, M. de Banville est venu trop tard dans un monde trop vieux, — et qu'il doit nous trouver petits et laids, lui qui a évoqué, dans des vers souvent superbes, les grands exilés lamentables et hautains, les dieux !

Pour M. de Banville, la vie contemporaine est un exil, et les dieux ne sont pas seuls à s'en aller sous la haine ou l'indifférence des hommes. Il y a d'autres exilés, moins grands, asservis à tous les appétits grossiers, traînant, selon le mot du poète, « le poids affreux de leurs entrailles », et levant pourtant vers le ciel un regard de tristesse et d'amour. Les poètes sont de ceux-là. Seulement, il est des poètes que l'exil révolte, et qui crient, et qui montrent le poing, et qui se débattent : ce sont les grands désespérés, les vaincus des batailles de la vie, les martyrs volontaires, souvent grotesques, parfois sublimes, malheureux toujours. D'autres pleurent : ils ont tort, car le poète, si égaré soit-il dans un monde si amèrement trivial qu'on le suppose, le poète a encore ses heures délicieusement douces. Être poète, c'est porter en soi mille causes de bonheur, mille attendrissements à venir, mille enthousiasmes qui s'épanouiront quand viendra le moment d'éclore. Et le poète a beau se plaindre, et il a beau se laisser plaindre, — il n'en reste pas moins l'enchanteur des âmes, et l'enchanteur qu'un

rien suffit à enchanter lui-même. Lorsqu'il parle de douleurs éternelles, n'allez pas le croire : de ses douleurs, une fois le premier instant de calme venu, il fera des strophes douloureuses, et il aura encore, même dépouillé des autres joies, la joie d'écouter son sanglot vibrer dans les cœurs. Les poètes qui pleurent sont encore des enfants gâtés de la vie, puisque les femmes leur sourient, — peut-être par pitié, mais n'importe ! un sourire de femme, même jeté au passage, donne si bien l'illusion de l'amour !

Il y a des exilés qui se révoltent, il y en a qui pleurent, — il y en a enfin qui ne font que se souvenir. M. de Banville se souvient. Jadis, aux temps héroïques, quand le divin Platon enseignait dans les jardins d'Académus, quand l'Illissus et le Céphise n'étaient pas encore tout à fait à sec, quand on habitait dans de larges maisons fraîches, avec, près des bassins glacés, l'épanouissement des lauriers-roses ; quand les disciples, en robes blanches négligemment drapées, écoutaient l'harmonieuse parole des maîtres à la mode, cette parole qui était une musique, et une

musique simple et coulante comme la musique ancienne ; quand on venait s'asseoir sur l'Agora pour discuter les intérêts de la république, et pour écouter jusqu'au bout les discours auxquels on permettait d'être creux, pourvu que l'oreille en fût bercée ; quand les plus vilaines passions, — et qu'elles étaient vilaines ! — se cachaient sous un tel air de candeur qu'on leur pardonnerait presque ; quand on allait s'incliner devant des dieux auxquels on ne croyait plus, mais qu'on respectait comme autant d'augustes images du passé ; quand on était à cette heure d'élégance, de souplesse, de dilettantisme qui vit finir la puissance d'Athènes, — notre poète a dû vivre sa vraie vie, sa vie heureuse, sa vie bien à lui, la vie dont il a gardé mémoire, et qu'il revit par instants, lorsqu'il a rencontré un vers bien onduleux et bien rythmique. Il a dû, — on se l'imagine du moins ainsi, lorsqu'on vient de lire une quelconque de ses pages, et même la plus parisienne de toutes, — il a dû respirer tout ce que cet air de l'Attique a de sec et d'enivrant. Il a couru les mystères, en n'évitant que ceux où l'on hurlait trop. Il a

écouté les rhéteurs, en n'en évitant aucun, et en trouvant du charme à la phrase la plus vide, lorsqu'elle était bien cadencée et bien nombrée, lorsqu'il y passait un peu de cette mélodie intérieure que nous portons en nous. Il a été, dans ces temps de jeunesse des choses et des hommes, un Horace avant Horace, — mais un Horace lyrique, un Horace qui avait compris, en même temps que les délices de l'épicurisme tempéré, tout l'enchantement de la grande poésie frémissante. Tantôt riant avec les éphèbes, tantôt écoutant les plaintes éperdues de Sapho ; hier assis sur les gradins du théâtre, et regardant jouer une comédie de l'école aristophanesque, — aujourd'hui debout sur le promontoire, en face de l'immense mer étincelante où roulent et brûlent les vagues ; tantôt superbe comme un jeune dieu ou comme un vainqueur des jeux isthmiques, tantôt sublime comme l'inspiré tremblant d'enthousiasme et d'angoisse, il a dû, vivant ainsi cette double vie, unir la sagesse du sceptique à la passion du poète, et les roses d'Horace au bâton noueux d'Homère. S'il n'eût été que poète, âme

vibrante et cœur palpitant, il n'eût pas compris toute la mollesse des lignes alanguies, toute la grâce des rythmes heureux, tout l'enchantement des ciels baignés de lumière. S'il n'eût été qu'épicurien, il n'eût pas su, — et combien peu qui le sachent ! — il n'eût pas su quel drame est l'existence, et quelle jouissance désespérée on savoure à se laisser meurtrir par les déchirements des passions tragiques. Il n'eût pas compris surtout, lui qui n'aurait su que jouer de la flûte pour une nymphe plus ou moins rebelle et sous une ombre plus ou moins tiède, il n'eût pas compris quelle ivresse il y a à tenir en mains la lyre d'ivoire, cette « grande lyre » qu'il célèbre comme nul ne la célèbre plus aujourd'hui. Il a fallu un hasard exceptionnel pour réunir ainsi dans un seul homme deux hommes si divers, — le dilettante qui jouit, le poète éperdu qui jette au vent sa vie. Et cet homme, ainsi pétri de deux argiles différentes, est devenu, une fois jeté dans notre tourbillon contemporain, le délicat et puissant artiste que l'on connaît. Seulement, ce Grec, battant l'asphalte de Paris, est devenu Parisien,

autant qu'un Grec peut le devenir. Il a pris de Paris ce que Paris a reçu d'Athènes, — l'amour des frivolités élégantes, le goût des gouailleries, le charme irrésistible de la rhétorique moelleuse, et ce je ne sais quoi d'ondoyant et de capricieux qu'Alcibiade connaissait bien, et que Socrate, trop sévère, ne ménagea pas assez. Comprenant qu'il ne pouvait s'isoler dans sa tour d'ivoire, et que les stylites ont mauvais jeu, par ce temps où il faut crier fort plutôt que juste, et vivre d'une vie triplement active pour n'être pas accusé de sommeil léthargique, notre poète, qui ne voulait pourtant pas se mêler à la foule triviale, a su la charmer et la dominer à la fois par son sourire dédaigneux et bienveillant. Fidèle aux traditions d'Athènes, il a chanté tout ce qui vaut d'inspirer l'éloquence, — les dieux qu'on chasse, la musique, la peinture aux couleurs fondues, les marbres aux lignes harmonieuses, la mer frissonnante, les paysages aimables ou farouches, et surtout, avant tout, l'éternelle lumière. Tout est lumineux dans cette œuvre, et partout on y trouve comme une grandiose glorification du jour superbe.

Certes, ce ne sont pas les bas-côtés de la vie qu'il nous montre, ce charmeur toujours tranquille et fier : ce qu'il nous montre, c'est la vie dont on jouit et dont on meurt, — la vie lyrique. Tout, chez lui, est somptuosité. Chez certains écrivains actuels, l'existence peut apparaître triste, grise, monotone, presque sale, comme une de ces rues des faubourgs, où le blanc cru des fabriques tranche seul sur la malpropreté des maisons et la poussière des arbres maigres. Chez d'autres, la vie n'est qu'un clair de lune vaporeux et mélancolique, où tremblent des ombres indécises, avec tout l'inachevé de ces apparitions nocturnes ou crépusculaires. Chez M. de Banville, tout reste ouvert au grand soleil, ou, quand la nuit tombe, c'est du moins la nuit splendide, la nuit noire où brillent les étoiles. Par une superstitieuse attention, le poète a clos plusieurs de ses livres sur ce mot d'*étoiles*. Il y a, dans ce simple fait, plus et mieux qu'une coquetterie d'artiste : ce que M. de Banville a prouvé par ce détail presque insignifiant, ce que l'on comprend, du reste, à lire son œuvre lumineuse et chaude, c'est

qu'il a la passion, l'héroïque passion de toutes les richesses et de toutes les splendeurs.

Il ne s'attache pas, lui, aux petits secrets de l'alcôve ou aux disputes de l'abattoir : il fait plus que les oublier, — il les ignore. Il n'aime que les choses étincelantes, lignes superbes, horizons baignés de soleil, arbres noueux sous lesquels dormaient les nymphes, fontaines claires où se mirait Diane, temples éblouissants où les dieux parlaient, promontoire d'où Sapho s'est jetée, mer splendide que l'aurore embrase, étoiles semées dans la nuit comme des larmes de glace, poudroiement neigeux de la voie lactée. Ajoutez encore le rire d'un enfant, le cortège orgueilleux des princesses hautaines, l'apothéose du jeune soldat qui meurt pour la patrie, la flamme du vin, la pourpre du sang, la chanson de la bohême élégante en son débraillé, le défilé grotesque des êtres ridicules, la glorification de l'amour, l'affirmation de la joie, — et vous aurez l'œuvre du poète, cette œuvre où l'on n'ose s'attarder à remarquer les taches, tant elle est éclairée de rayons vifs, tant elle est consolante dans sa magnificence, tant

elle demeure jusqu'au bout merveilleusement lyrique.

En le méditant, on s'aperçoit qu'il y a encore, même à notre époque de tristesse intellectuelle et d'affaissement moral, quelque chose qui relève et qui sait sonner, selon le beau mot de M. Georges Lafenestre, — la marche de la vie. Nos ancêtres, déjà lointains, étaient croyants, croyants sincères et fanatiques, prêts à se faire tuer, — on tuait vite au moyen âge, — pour une idée qu'on leur avait apprise. Nos aïeux directs ont été, pour la plupart, des épicuriens plus ou moins heureux et plus ou moins allégés de croyances. Nous ne sommes, nous, ni des croyants, ni des épicuriens : nous ne savons plus prier, et nous ne savons plus jouir. On nous enseigne une philosophie triste et désenchantée, une philosophie qui, certes, n'a rien de lyrique ni rien de lumineux. Adieu la vieille foi pour laquelle on mourait, ou les plaisirs faciles, les joies aimables qui venaient aider à vivre ! Tout est gourmé, tout est régulier, tout est mathématique, tout s'explique par des phénomènes de chimie, organique ou

autre, et par des réactions contre lesquelles nous ne pouvons rien, pas même les connaître toutes. La vie n'est plus cette forêt où l'on marchait un peu au hasard, embarrassé par les broussailles, mais découvrant chaque jour des chemins nouveaux et des clairières inconnues. La vie n'est plus même une ville ou l'on rit, une ville ou l'on cause : c'est un triste faubourg brumeux et fumeux, qui étale ses bâtiments gris sous un ciel bas, et qui n'a ni arbres ni sources vives. Et l'on comprend, à voir combien la société contemporaine est devenue intolérable, — l'on comprend ce retour désespéré que tentent quelques esprits vers l'harmonie et la sérénité de l'art grec. Heureux sont-ils quand ils peuvent toucher aux beautés éternelles, et qu'ils gardent jusqu'au bout, comme l'a fait M. de Banville, l'enchantement du rythme, l'éblouissement du sourire, la magie des mots sonores, l'adoration de la lumière et des étoiles !

UNE SAPHO MODERNE

UNE SAPHO MODERNE : LOUISA SIEFERT

Nous vivons, — il faut bien le dire, — dans un siècle où les passions, comme les croyances, s'atténuent jusqu'à l'effacement. Les amours romanesques sont aussi peu en faveur, parmi nous, que cet héroïque fanatisme qui faisait à la fois la faiblesse et la force de nos pères. Autrefois, — et il n'y a pas encore bien longtemps, certes, — on ne plaisantait pas ces belles folies généreuses dont nous sourions; on trouvait de la grandeur jusque dans les plus poétiques chimères, et je ne sais quoi d'éloquent dans les plaintes les plus exaltées. La sincérité faisait passer sur bien des choses, sur le cliquetis des

mots, sur le décousu des images, voire sur cet air de rhétorique que les aveux les plus sincères peuvent garder. C'était le temps où l'on disait : *Je l'adore*, — tandis que nous n'osons plus dire : *Je t'aime*. Si nous le disons, c'est avec des réticences, c'est avec je ne sais quelle crainte de la passion, je ne sais quel désespérant terre-à-terre. Nous sacrifions au bon sens la belle fougue d'une jeunesse éperdue, et nous nous croyons plus sages, parce que, disséquant nos sensations et analysant nos impressions fugitives, nous en arrivons à dépouiller l'amour de tout ce qu'il a de primitif et de spontané. Nous sommes des victimes de l'analyse psychologique, et bientôt, appliquant à la vie sentimentale les subtils raffinements dont nous usons dans notre vie intellectuelle, nous en arriverons à ne plus savoir comprendre l'admirable exaltation des tendresses jalouses et déchirantes.

Et cependant, en ce siècle de *juste milieu*, il s'est trouvé une femme, — bien mieux : une jeune fille, qui, ayant souffert d'une chimère douloureuse, l'a éloquemment chantée, et qui a mis en vers ardents tous ses rêves

froissés, toutes ses illusions qu'elle a un instant pu croire détruites. Il s'est trouvé une jeune fille qui a aimé éperdûment, avec d'autant plus d'âpreté qu'elle était de race huguenote, et que l'éducation protestante, dans ce qu'elle a de sévère et d'étroit, sait tremper rudement les âmes, et en faire une argile que les fières passions pourront pétrir. Il s'est trouvé, dans un temps où les tendresses deviennent molles comme les croyances, une Sapho chaste, plus pure que Sapho, mais brûlante comme elle, qui n'a pas tremblé devant l'aveu de sa peine, et qui a eu l'innocent courage de prendre pour confidents tous les lecteurs amis. Elle a été applaudie : elle ne pouvait pas ne pas l'être, car c'était chose nouvelle que cette poésie si frémissante et si noble, cette poésie où rien n'est laissé à l'artifice, et où saigne, selon le mot d'Edgar Poë, « un cœur mis à nu ». Oui, sans doute, elle a été applaudie, — mais elle n'a peut-être pas été bien comprise, j'entends bien comprise de la plupart. Les uns ont vu en elle une grande martyre, se complaisant dans sa souffrance, se plaignant avec amer-

tume d'une poignante peine, vivant une vie de douleur silencieuse et d'éternelles plaintes. Les autres, — et ce sont assurément les plus nombreux, — n'ont vu dans cet abandon, dans cette confidence faite au public, que ce qu'il y avait là de maladroit et d'exagéré; leurs jugements ont été sévères, car on ne pardonne pas à une femme ce qu'un homme se fait si aisément pardonner, — d'avoir violé le secret de sa vie. Louisa Siefert a été diversement jugée : peut-être a-t-elle été mal jugée, et n'avait-elle mérité ni cette compassion trop prompte à s'émouvoir, ni cette dureté trop prompte à condamner l'inconsciente impudence de l'aveu.

Louisa Siefert n'a été ni la grande martyre qu'on s'imagine, ni surtout, — est-il besoin de le dire encore? — l'amoureuse presque effrontée dont la confession a choqué certains délicats esprits. Son histoire est bien simple. A tout prendre, c'est notre histoire, — l'histoire de nos premières belles amours désespérées et romanesques.

Il y a un âge où les jeunes gens, — j'entends ceux qui ont été, plus ou moins,

des enfants précoces, — où les jeunes gens, encore mal dégrossis, timides, à demi naïfs, à demi savants, ont de ces passions qui crient. On plaisante aisément ces chimères, et ceux qui les nourrissent risquent fort d'être ridicules. Supposez Fortunio malheureux : il aime Jacqueline, et Jacqueline se sert de lui comme de repoussoir : — Fortunio sera un piteux personnage, n'est-ce pas ? et vous en rirez, comme Jacqueline en rit, comme Clavaroche en rit, comme tout le monde en rira. Voyez aussi Chérubin plus gauche et moins charmant dans sa fraîcheur : le « bel oiseau bleu » fera triste figure, et il aura beau chanter la romance à Madame, Madame ne s'en souciera guères. Heureux, Fortunio est ravissant, et Chérubin, enfant gâté, a toutes les grâces, même celle de la maladresse. Vers quinze ou seize ans, et même jusqu'à dix-huit, tous les jeunes gens, ou presque tous, — il en est qui n'ont jamais d'âge, — presque tous les jeunes gens ont cela de commun avec Fortunio, qu'ils adorent Jacqueline. Seulement, d'ordinaire, et au moins soixante-trois fois sur soixante-cinq, Jacqueline se

moque de Fortunio. Clavaroche lui suffit, soit parce qu'il parle haut et rude, soit parce qu'il a des moustaches sceptiques, soit simplement parce que ces airs vainqueurs lui vont bien. Fortunio soupire tout bas, et rôde, à la nuit tombante, sous les fenêtres de la belle qui fait semblant de dormir ; s'il aime le clair de lune, il lui fait ses confidences ; il écrit des vers sur vélin antique ou sur papier anglais, et il a la suprême ingénuité de mettre dans ces vers, qu'on lira en souriant de pitié, tout le meilleur de lui-même ; s'il connaît ses classiques, il saura par cœur le sonnet d'Arvers, et le récitera, avec plus ou moins de frissons dans la voix, devant la cruelle qui prête l'oreille aux jeux de mots de Clavaroche ; ou bien, s'il est d'humeur tragique, ce martyr imberbe, et d'autant plus martyr qu'il est plus imberbe, rêvera de finir noblement, de fuir la vie, et de conquérir au moins un mot de plainte de ces lèvres auxquelles il ne peut arracher un mot d'amour. Ce sont alors les grands désespoirs loquaces et romanesques, ou les rêveries silencieuses, ces rêveries qui font du mal, parce qu'elles vous

amollissent et vous énervent. Les uns s'en tirent par le travail et par un énergique effort de volonté : ce sont les heureux, ceux qui ont du bon sens et du poids, ceux qui comprennent vite le ridicule des situations impossibles et l'amère dérision de ces tendresses mal placées. D'autres, — les plus heureux de tous, mais les plus rares, — oublient, dans un amour joyeux, la tristesse des amours grotesques : de gauches qu'ils étaient, ils deviennent gais et charmants, — rien ne vous donne de l'esprit comme le bonheur, — et ils en arrivent à prendre largement et fièrement la vie, comme des conquérants qu'ils sont, des conquérants qui n'ont pas été conquérants dès l'abord, et qui en savourent mieux toute la douceur de sentir leur force. D'autres, enfin, gardent jusqu'au bout la pénible, l'humiliante et triste impression de ces premiers romans à peine ébauchés, maladroitement et sottement ébauchés. Ils en conservent je ne sais quelle méfiance envers eux-mêmes, et quelle jalousie envers les autres. Ils s'imaginent qu'on ne les peut pas aimer, — et on ne les aime

pas, car ils demeurent timides, muets, maladroits, et tous les royaumes sont aux violents. Ainsi passent bien des vies, dans lesquelles ces folies de jeunesse ont creusé un profond et douloureux sillon, un de ces sillons que creuse la charrue dans une terre molle et indécise.

On a l'habitude de plaisanter cet « âge ingrat » où se forme le cœur, où l'on apprend à jouir ou à souffrir. On attache peu d'importance à ces premières amours, qui peuvent paraître, en vérité, si enfantines et si naïves. Et pourtant il en reste toujours, même chez le don Juan le plus accompli, même chez Georges Brummel, même chez Lovelace, je ne sais quelle tristesse dont les plus enviés doivent garder le pénible ressouvenir. Ces premières impressions, qui sont vives, irréfléchies, brutales, laissent une ineffaçable trace. La vie a beau passer là-dessus, avec sa variété de sensations et de sentiments, Fortunio, s'il n'a pas été aimé de Jacqueline, — et c'est le cas ordinaire, — Fortunio risque fort de ne pas comprendre qu'une Jacqueline puisse jamais l'aimer. Il conservera longtemps le

dépit ou la douleur de cette première désillusion ; il en restera plus sceptique qu'il ne le faut, et plus timide qu'il ne devrait l'être. Et cette passion ridicule, qu'on raillerait si elle n'était pas soigneusement cachée, suffit ainsi à gâter une vie et à attrister un cœur blessé trop tôt. Heureux quand ce cœur n'en devient pas cruel, et n'en arrive pas, par une mauvaise vengeance, à faire souffrir comme on l'avait fait souffrir, et à perdre ainsi lentement tout ce qu'il avait de tendre et de noble.

Ce que les jeunes gens, à cet âge ingrat, sentent avec tant d'âpreté, les jeunes filles, qui ont moins que nous, peut-être, le besoin des caresses, mais qui sont assurément plus romanesques, qui s'abandonneent plus aisément au rêve, — les jeunes filles le sentent aussi. Seulement, elles se taisent : l'éducation, la retenue, cette ravissante pudeur qui fait le charme de toutes, même des laides, — tout leur commande de se taire. Elles n'osent même pas, étouffées qu'elles sont par la vie, se complaire dans leur rêve, ou, si elles s'y complaisent, ce doit être avec une étrange

impression de crainte. Elles ébauchent leur roman, comme Louisa Siefert a ébauché le sien, mais le roman garde tout l'inachevé des chimères. Pourtant cette chimère dure, cette chimère laisse une trace profonde, car il est dans la nature de la femme de vibrer longuement, de souffrir mieux que nous et de s'attacher plus que nous aux plus invraisemblables rêves.

Louisa Siefert s'est attachée à un rêve, et c'est ce rêve qu'elle a fièrement avoué, sans réticences, avec cette naïve hardiesse que donne la passion. Et comme il est pur et poignant, ce premier rêve de jeune fille! Il est fait de douceur, de dévouement, de mille pensées délicates et délicieuses. Ce n'est ni de la fougue ni de la flamme, — c'est quelque chose de plus grave et de moins éclatant, c'est de l'amour comme peut en éprouver un cœur trempé par l'éducation huguenote, cette éducation fortifiante et consolante. On sent qu'il n'y a là rien de maladif, rien de doucereux : c'est à la fois l'effusion d'une âme infiniment caressante, adorablement féminine, et l'âpre confidence d'un cœur viril, qui

accepte la vie en brave, et ne la maudit qu'un instant. Ce premier rêve a été une folie, mais il a, dans sa maladresse ingénue, tant de noblesse qu'on en est surpris. Cette jeune fille de dix-huit ans se sacrifie avec un merveilleux abandon; tout artifice lui est étranger, toute fausse honte lui répugne, — elle aime, et c'est assez. Et puis, voici le brusque coup de théâtre. Déjà, comme elle le dit dans un vers éloquent,

Sa vie à dix-huit ans compte tout un passé.

Le rêve est fini, le rêve est brisé, le rêve est perdu. Elle songe que tout s'est enfui, même son plus doux espoir, cet espoir d'être mère, qui doit être, pour une femme, le plus exquis de tous les espoirs. Et voici les grandes angoisses : *il* souffre, et elle ne peut le soulager; *il* lui parle d'oubli, et elle se révolte à ce mot; elle se rappelle tous les détails de son bonheur passé; elle pleure sur une autre femme qui est morte pour *lui;* elle connaît l'amère solitude de l'exil, elle dit adieu à tout ce que la vie garde d'enivrant,

aux fêtes, aux plaisirs, aux frémissements du bal; elle se laisse aller à la mélancolie de l'automne, de la feuille qui tombe, du jour qui s'en va, du soleil qui meurt; elle doit se faire un masque joyeux, et cacher l'atroce torture sous un air de bonheur; et puis il fant détruire les reliques chéries, et se souvenir, et se résigner, et jeter, comme un cri de suprême fièreté morale, cette glorification de la douleur, ce *Vivere Memento* qui se termine par une question angoissée, par un tragique appel jeté à Dieu. Ensuite, après le livre de l'amour, Louisa Siefert écrira le livre du devoir. Après les « rayons perdus » dont l'éblouissement lui restait encore, elle mettra dans ses *Stoïques* tout l'héroïsme, un peu théâtral parfois, mais sincère, de cette âme si virilement trempée. Le reste de sa vie importe peu : pour remplir une vie il suffit d'un rêve, — et Louisa Siefert a eu son rêve, un rêve noble, un rêve pur, un rêve tendre, qu'elle a chanté, qu'elle a pleuré, qu'elle a élevé à la hauteur d'une torture, et qui a fait d'elle comme une Sapho moderne, mais une Sapho chaste et stoïcienne.

La blâme qui voudra, je l'admire. Il me semble qu'il n'y a rien de beau comme l'absolue sincérité, et qu'il a fallu une singulier courage à cette jeune fille pour livrer ainsi au public son rêve de jeune fille. Ses vers seraient-ils pauvres comme forme, qu'ils vaudraient encore d'être admirés. Or la forme en est parfaite, parfois absolument superbe, et le plus souvent d'une rare grandeur. Autant le sentiment est féminin, autant la langue est mâle. Il y a là une telle force dans l'expression, un tel art dans le choix des rythmes, une telle sûreté dans la main-d'œuvre, qu'on reste surpris devant la poésie comme on est ému devant l'aveu. Mais l'aveu lui-même suffirait à nous arracher un cri d'admiration et presque de tendresse pour cette âme fière, que la première désillusion a si cruellement blessée, qui a su faire durer sa souffrance quand nous tâchons d'étourdir les nôtres, et qui a eu la suprême, l'héroïque et généreuse folie, en un temps de dilettantisme aimable, de jeter au vent l'appel d'une passion comme nous n'en savons plus avoir, et le secret d'une vie comme nous ne saurions pas la

vivre. Il y a de ces impudeurs qui sont plus pudiques que tous les silences, et une confidence pareille est faite pour nous donner un étrange exemple de sincérité, de fierté morale, de grandeur simple et grave, — de cette grandeur qui s'ignore, et qui est la plus admirable de toutes.

LA POÉSIE DÉCADENTE

LA POÉSIE DÉCADENTE

Il y a, dans toute vie, une heure de pleine joie : c'est celle où le jeune homme, hier encore adolescent, enfin débarrassé des premières gaucheries et des naïvetés maladroites, se sent homme, homme enfin, et voit devant lui l'inconnu s'ouvrir. Il a toujours les passions spontanées et fougueuses de l'éphèbe ; il écoute naître en lui le désir des grands frissons et des fières aventures ; il devine que l'existence peut être triste, mais il ne songe pas encore qu'elle puisse devenir monotone ; il regarde la douleur en face, avec l'orgueil naïf de l'ignorance ; toutes les amours lui sont neuves, toutes les expériences à faire l'attirent

comme autant de mystères qu'il faut pénétrer, toutes les émotions l'appellent déjà, toutes les envies le saisissent, toutes les curiosités le passionnent; la diversité des choses lui sourit, la variété des visages le fait croire à la variété des âmes, les chemins différents lui font oublier le but commun, ce but où viennent aboutir tous les efforts et tous les rêves; ivre de se sentir homme, fier de sa virilité comme d'une gloire conquise, il parle, il chante, il se dépense en idées jetées au vent, il puise dans son cerveau comme on taillerait follement dans une mine d'or brut, il use de son cœur ainsi que d'un inépuisable trésor, il voudrait, tant l'activité lui est nouvelle, brûler l'existence et consumer les années, — il a le superbe et puissant appétit de la vie. C'est l'heure des étonnements, des illusions sans cesse tombantes et sans cesse relevées, des émotions profondément ressenties, des douleurs exaltées et des joies délirantes, l'heure où cette âme jeune croit à l'éternelle jeunesse des âmes et des choses, — ne sachant pas que les âmes vieillissent, que les choses vieillissent plus vite encore à qui les regarde

d'un œil triste, et que notre pèlerinage humain, pour n'être pas toujours amer, n'en garde pas moins l'ennui vague et la lourde monotonie des déserts parcourus.

Plus tard, au contraire, quand les années ont passé, que beaucoup d'impressions contradictoires se sont régulièrement suivies dans un ordre presque méthodique, quand ce conquérant de la vie s'est vu lassé de sa conquête, quand la fatigue commence, — alors, ne pouvant plus goûter les plaisirs simples ni souffrir des douleurs aiguës, il en vient à se créer une existence morbide, une existence de curiosité malsaine, de petites joies, de peines insaisissables, d'observations psychologiques qui en arriveront à faire de lui, s'il n'y prend garde, un maniaque de la maladie. Les nerfs lui tiendront lieu de muscles, et, une fois livré aux nerfs, il leur appartiendra comme à autant d'invisibles et cruels bourreaux. Il s'habituera à s'examiner, à disséquer ses sensations, à regarder ses sentiments à la loupe, à chercher désespérément, par tous les moyens et dans toutes les tortures, quelque frisson qu'il n'ait pas encore ressenti.

Il se traitera lui-même comme un cas d'observation pathologique; à force de se croire malade, il le deviendra, il le deviendra de jour en jour davantage, et cet être compliqué, où rien de primitif ne demeure plus, en arrivera à ne plus connaître ni amours vivantes, ni joies spontanées, ni douleurs insoutenables. Il ne saura plus pleinement jouir, il ne saura plus souffrir profondément. Ayant vu qu'une joie a toujours quelque regret qui l'accompagne, ayant vu surtout qu'une angoisse amène infailliblement le bonheur relatif, il ne s'abandonnera ni à la joie ni à l'angoisse, — et pourtant, éternellement poursuivi du désir des choses nouvelles, il en viendra, pour trouver des frissons inconnus, à se faire des plaisirs de détraqué, des jouissances raffinées, des douleurs subtiles et factices, jusqu'à l'heure de l'épuisement complet et de la précoce vieillesse.

Il en est des races comme des hommes. La nôtre, apparemment, en est venue à cette heure où les croyances simples ne la peuvent satisfaire. Appauvrie déjà par les batailles de l'Empire, y ayant laissé le meilleur et le plus

vivace de son sang, notre race, qui s'est encore dépensée, pendant près d'un siècle, en idées hâtives et en gigantesques efforts, — notre race en est venue à ce moment où l'homme vieilli, encore curieux de connaître ce qu'il ignore, mais incapable d'étreindre une vérité certaine ou de subir une émotion naturelle, s'épuise à la recherche stérile de ce qui peut-être n'existe pas, de la croyance nouvelle, de la nouvelle émotion que son cerveau et ses nerfs sont impuissants à lui donner. Et c'est ainsi que nous voyons apparaître déjà, à notre horizon lourd de brume, ce qu'un critique a éloquemment appelé « l'aube tragique du pessimisme ». C'est ainsi surtout que certains esprits actuels en sont venus, comme les soldats en déroute crient le *Sauve qui peut!* à évoquer devant nous, désolée et navrante, la tristesse de l'irrémédiable décadence.

Nous sommes décadents, — disent-ils. Décadents, parce que l'analyse psychologique a trop affiné nos esprits et trop mis à nu nos âmes, ces écorchées vives ; décadents, parce que nous tentons de la pathologie sur nous-

mêmes, et que, faisant tressaillir les moindres fibres de notre être, nous en arrivons à les mettre en sang; décadents, parce que rien de ce qui existait avant nous ne saurait nous contenter, et que nous traînons l'appétit désespéré de l'inconnu. Nous sommes décadents, — et déjà, ne mettant plus en doute l'irrésistible entraînement de la décadence, les prophètes de cette religion à rebours la chantent dans une langue qui n'est pas la nôtre, mais qu'ils inventent, soit pour satisfaire à leur maladif désir de nouveauté, soit simplement pour montrer à la foule combien ces êtres d'exception diffèrent d'elle.

Ils ont créé un art tout nouveau, une poésie qui n'a rien de commun avec notre école romantique, et qui prétend atteindre, par le nuageux de la forme et le vague de la pensée, à je ne sais quels effets physiques de tristesse et d'ennui. « Cette poésie ne doit pas être comprise », — me disait, récemment encore, un *décadent :* « Elle doit être sentie. » C'est là, en effet, ce que cherchent ces assoiffés de sensations neuves. Ils prétendent, en berçant nos oreilles de mots divers, de phrases

décousues, d'alliances de consonnes et de voyelles plus ou moins musicales, éveiller en nous, à mesure qu'un mot passe, l'idée évoquée par ce mot, et arriver ainsi, par le seul contact d'idées ainsi suggérées, à une émotion, douce ou âpre, presque toujours douloureuse.

Il y a, sans doute, beaucoup de vrai dans cette conception d'un art moderne. Il est certain que la musique produit surtout une pénétrante impression sur les sens. La poésie peut être, dans une certaine mesure, ce qu'est la musique : elle peut parler aux nerfs plutôt qu'au cœur, et agir par sensations plutôt que par sentiments. Mais il n'est nullement besoin, pour cela, d'user de mots invraisemblables ou alliés de la plus bizarre façon. On peut, tout en se faisant comprendre, se faire sentir : nous n'en voulons pour témoins que des poètes comme Shelley, ou parmi les Français, comme M. Sully Prudhomme. M. Sully Prudhomme, dont la poésie, certes, parle aux nerfs et les met en émoi, M. Sully Prudhomme emploie toujours, malgré tout, une langue claire, plutôt trop nette que trop

nuageuse, et ne laissant rien à l'indécision ni aux lointains fuyants. Sans doute, les mots lui servent à produire un effet d'attendrissement, d'exquise langueur ou d'énergique appel : mais, ces mots, il les groupe avec un art infini, il en calcule la portée, il en mesure la force, il les fait obéir à une règle sûre et immuable. Et surtout, — c'est là ce que nous tenons à faire remarquer, — surtout il n'a pas recours à des préciosités de langage, à des obscurités voulues, à des termes étranges et jetés en désordre, à ce je ne sais quoi d'irritant et de prétentieux qui distingue les vers de M. Paul Verlaine et de son école. Ce n'est pas en accumulant des vocables inusités qu'on arrive à laisser dans le cœur une trace profonde, et à y creuser le sillon d'une émotion douloureusement subie.

Au point de vue de la forme, les décadents font une œuvre dangereuse pour notre littérature française. Sans doute, ils l'auront enrichie de quelques rythmes nouveaux ; ils auront repris, — et c'est là un éternel honneur pour eux, — le moule des vieilles chansons populaires ; ils auront forcé les

poètes à serrer l'expression, à museler l'inspiration trop fougueuse, à se souvenir de l'art trop souvent oublié; ils nous auront mieux fait comprendre à quel point la poésie, comme la musique, peut s'adresser aux sens, et, par eux, monter jusqu'au cœur, — ils auront fait tout cela, et bien d'autres choses encore. Mais leurs innovations répugnent singulièrement à notre âme française. Ce que nous aimons, ce qu'aime une race tempérée et modérée, c'est la grâce précise, c'est la beauté coulée au moule, c'est la sobriété élégante, c'est la netteté des sons et des lignes. Les préraphaélites auraient mauvais jeu parmi nous, et M. Paul Bourget est encore presque seul, du moins il le paraît, à goûter passionnément les vagues mélancolies de la poésie anglaise contemporaine. La poésie des *décadents*, plus vague et plus mélancolique encore, plus dégoûtée de tout, plus lasse, plus grise, ne saurait satisfaire une race qui a surtout besoin de précision, de lumière, de clarté largement répandue.

Il nous semble donc que les *décadents* se trompent, même en ce qui touche la question

de forme, — la seule question pour laquelle leur tentative garde quelque apparence de raison. Si du style nous montons à la pensée, si nous voyons ce que cache la brume de cette poésie nébuleuse, nous y trouvons un seul sentiment exprimé, une seule sensation subie, une seule impression ressentie, — l'ennui. Notez-le bien, il ne s'agit pas ici d'une douleur : la douleur pourrait être éloquente, elle pourrait crier, elle pourrait avoir de beaux élans et d'énergiques blasphèmes, elle pourrait nier Dieu, elle pourrait maudire la vie et la mort. Ici nous ne trouvons que l'ennui, l'ennui d'on ne sait quoi, l'ennui de ce qu'ils appellent leur décadence. Tout leur est triste, même la débauche, surtout la débauche. Il y a, sur ce sujet, un fort beau sonnet de M. Paul Verlaine à une femme perdue : on y sent toute l'incurable désolation de cette monotone peine dont les *décadents* semblent souffrir. Rien ne leur est plus nouveau, ou plutôt ils ne savent voir de la nouveauté dans rien, et c'est ce qui les tue. Ils ont les nerfs fatigués, le cœur séché, le cerveau malade, les sens las d'avoir trop servi la volonté

impuissante. Ils ne peuvent plus même goûter les âpres frissons de l'amour, les angoisses de la jalousie, le poignant désir de la gloire, le tressaillement de l'admiration. D'autres chantent, — ils s'ennuient; d'autres pleurent, — ils s'ennuient; d'autres vivent, tantôt aimant, tantôt souffrant, — ils s'ennuient. Et bientôt, épouvantés de cette banale torture, gagnés par l'effroi d'un lendemain qui sera fade et maussade comme hier, incapables de ressaisir, par un puissant effort moral, la volonté qui les trahit, ils en arrivent à évoquer devant nous, comme pour se mieux abandonner à cette désolante pensée, l'aube froide et blême de la décadence.

Cette aube ne se lève pas encore. Pour quelques esprits malades, pour quelques cas pathologiques bruyants, mais isolés, nous n'avons pas le droit de désespérer de notre race. Le mouvement nihiliste qui se produit dans la littérature n'aboutira qu'à un irrésistible retour vers les sentiments simples et les croyances primitives. Après tant d'observations de détail, après une dissection si impitoyable de la pauvre âme humaine, après cette

mélancolie qui étend son brouillard sur tant d'esprits faits pour la lumière, — la lumière emplira de nouveau le ciel, superbe comme l'éternelle vie et consolante comme l'immortelle beauté. Je suis de ceux qui attendent fermement le retour des croyances que nous semblons mettre au tombeau. Et je me figure qu'un jour viendra, dans dix ans peut-être, peut-être après la fin de notre génération raffinée, où l'analyse psychologique ne poussera plus les meilleurs esprits à se perdre en curiosités douloureuses et en tristes efforts vers la nouveauté toujours fuyante. On se contentera de vivre d'une vie naturelle, d'une vie spontanée et passionnée. On aimera au lieu d'analyser et de nier l'amour; on travaillera au lieu de mettre en doute l'utilité du travail; on pensera au lieu de conclure à la vanité de la pensée; on vivra d'émotions sincères, d'impressions naturelles, de sentiments poignants, au lieu de s'étioler dans l'ennui d'une contemplation morbide. Tout ce qui meurt, meurt pour renaître, — et la santé morale, que nous pouvons croire morte, renaîtra plus vivante, après la courte crise de maladie imaginaire,

dans cette race qui semble vouloir faire aujourd'hui, comme par jeu, l'apprentissage de la décadence.

LE LIVRE A FAIRE

LE LIVRE A FAIRE

C'est Edgar Poë, je crois, qui a prédit une gloire immortelle à l'écrivain dont l'œuvre serait la fidèle confidence, l'exacte et impitoyable analyse d'un cœur mis à nu. Il faudrait, à son dire, pour évoquer devant les hommes toute l'humanité vivante dans un livre, il faudrait, à force d'attention minutieuse, de conscience délicate, d'incessant travail, accomplir chaque jour, au courant des événements multiples et des impressions contradictoires, la dissection de l'âme. Il faudrait ne rien négliger, involontairement ou par calcul, dans cette photographie morale. Il y faudrait fixer les plus légers mouvements de

ce modèle, toujours le même en apparence, mais dont nul n'a pu comprendre les mystérieux et fuyants secrets, et qui demeure, pour qui le veut examiner sans parti pris, le sphinx aux yeux changeants, l'énigme toujours nouvelle et toujours attirante dans sa diversité d'aspects. Il faudrait, dans ce livre qui reste à faire, noter les émotions les plus insaisissables, et tous ces retours inattendus qui déroutent le psychologue. Avec la sûreté de main de l'opérateur qui ne s'effraie pas pour un peu de sang ou pour une plaie mise à nu, l'écrivain devrait découvrir toutes ses blessures les plus secrètes, les tourmenter au lieu de les panser, et aviver ses tortures quand d'autres essaient de calmer les leurs. Il devrait enfin, pour faire œuvre juste et vraie, noter les joies comme les douleurs, et montrer en nous l'épicurien qui existe à côté du désespéré le plus romanesque et du Werther le plus âpre.

C'est là, peut-être, le point difficile d'une pareille œuvre, et c'est celui sur lequel on n'insiste guère. Plusieurs esprits distingués ont entrepris, avec plus ou moins de

bonheur, ce qu'Edgar Poë conseillait sans trop croire à la réussite possible de l'entreprise. Pour ne parler que des modernes, il s'est trouvé, dans des genres bien différents, deux hommes qui ont tenté, l'un sans le vouloir, l'autre en le voulant trop, la périlleuse aventure. Amiel nous a laissé son *Journal intime*, et M. Édouard Rod a écrit la *Course à la mort*.

Aucune de ces deux œuvres ne nous semble répondre à l'idéal que Poë s'était fait du grand livre à écrire. Sans doute le *Journal intime*, avec sa variété de ton, avec son imprévu, avec son air de demi-naturel, vaut d'être étudié comme un document sincère. Sans doute la *Course à la mort*, prise par fragments, est la peinture exacte d'un état d'âme. Mais, nulle part dans ces deux ouvrages, — qui cependant ont fait du bruit et qui méritaient d'en faire, — nulle part, disions-nous, on ne trouve ce je ne sais quoi de général et de complet qui fait les œuvres vraiment immortelles. Ces deux livres étudient un seul rouage de notre machine morale, ces deux écrivains sont des écrivains

d'exception. Or, l'éternelle gloire ne saurait appartenir aux écrivains d'exception.

Ce qui nous frappe dans le *Journal intime* d'Amiel, c'est la désespérante monotonie et la mélancolie résignée qui s'en dégagent. Tout cela est monotone, malgré la diversité apparente des impresions : le cercle demeure restreint, le champ d'observations demeure étroit, — c'est de la miniature admirable, mais de la miniature. Tout cela reste mélancolique, malgré les fugitifs rayons de soleil et les quelques émotions douces que ce malade notait au passage : il n'y a, dans cette nature triste, rien d'heureux, rien de souriant, rien de joyeux surtout. Nous avons affaire à un homme, — nous n'avons pas affaire à l'homme. Le grand drame humain nous échappe : nous n'en voyons qu'un des détails, un des côtés partiels, un des infiniment petits. Au lieu de cette variété, toujours nouvelle, de sentiments et de sensations, nous ne voyons qu'un sentiment et qu'une sensation toujours les mêmes. Enfermé dans un monde qui ne lui convenait guère, devinant son impuissance et en souffrant, écrivant des

babioles lorsqu'il rêvait des Babels, ne voyant plus la gloire et le génie qu'à l'état de douloureuses chimères, mécontent des autres, croyant par habitude et douteur par tempérament, malade au physique et se créant, au moral, des maladies imaginaires, Amiel n'a pas vécu la vie telle que nous la vivons, telle qu'on la doit vivre, complète et vaste. Il n'a pas connu, astreint qu'il était à se courber sous une foi exacte, toutes les fluctuations et toute l'activité de la pensée indépendante; il n'a pas connu non plus, du moins il le semble, les frissons de l'amour, ces frissons qui font de tout homme, malgré lui, un frère des autres hommes : il y a, dans l'œuvre d'Amiel, je ne sais quel attrait et quelle crainte de la femme, de la femme que cet être exceptionnel n'a connue et comprise qu'à demi. Il n'a pas eu les joies et les tristesses de la famille, ni les tressaillements de l'amour paternel, ni les devoirs simples et précis de la vie banale. Seul avec sa pensée qu'il fouillait trop, seul avec son cœur dont il comptait les moindres battements, Amiel s'est fait ainsi une existence d'égoïste raffiné et malheureux. Que dis-je ?

une existence ? Non, — une moitié d'existence. Et c'est cette moitié d'existence qu'il a peinte dans sa confession, sincère du reste, généreuse, poignante, mais incomplète. Et, pour n'avoir vécu qu'un côté de la vie, Amiel ne peut demeurer vivant dans la mémoire et dans l'âme des hommes qui viendront. Certains délicats, malades de sa maladie, le pourront aimer ; tous les bons esprits apprécieront la finesse de ses analyses et l'impuissante force de ses conceptions ; les idéalistes, dont nous sommes, admireront en lui un insatiable affamé d'idéal ; les sceptiques retrouveront dans son œuvre ce que le scepticisme a de triste et de grand, — mais cette œuvre demeurera fermée à l'immense foule humaine, parce que l'immense foule humaine ne saurait s'y retrouver tout entière.

Elle se retrouverait plus morcelée encore et plus incomplète dans le roman de M. Édouard Rod. Cette *Course à la mort*, pour avoir tout le charme des œuvres exceptionnelles, n'en garde pas moins tout le néant des œuvres d'exception. Il y a là un pessimisme, auquel, pour notre part, nous croyons

peu, — mais qui, si vraiment il existe, ne saurait exercer l'influence profonde qu'on lui prête à plaisir. Comme Vallès et plus que Vallès, M. Edouard Rod est un mécontent de la vie. On l'a fort plaisanté, avec une exagération quelque peu méchante, sur certaines pages de son livre : il s'agit surtout de celles où il nous laisse expliquer son pessimisme doctrinaire par quelques petites infirmités à demi morales, à demi physiques. On se souvient de la scène où le héros du roman se lamente de ne point oser serrer les doigts d'une fille de brasserie : sa gaucherie lui sert de prétexte à des théories outrées, et il en viendrait, pour un accès de timidité auquel le lecteur risque fort d'être indifférent, il en viendrait à détester la vie et à la maudire. Certes, c'est là, quoi qu'on en puisse dire, un détail vrai : le pessimisme de certaines gens n'a pas une cause plus mystérieuse, et nous savons des désespérés qui se désespèrent pour moins encore. Pourtant, il en faut convenir, le héros de M. Rod est un étrange personnage! Nous voulons bien le croire pris sur le vif, mais, compliqué et détraqué

comme il est, ne sachant rien aimer ni jouir de rien, révolté contre la vie qui ne lui est ni plus sombre ni plus monotone qu'à nous, nous sommes tentés de le laisser à ses plaintes sans y trop compatir, ou de ne lui accorder qu'un peu de pitié dédaigneuse. Cette dislocation douloureuse de l'âme nous intéresse, sans doute, comme on regarde curieusement les dislocations d'un clown qui se désarticule. Mais ce clown reste pour nous un être autrement fait que nous, mais cet écrivain nous demeure étranger, exilé volontaire qu'il est de la grande race humaine. Tout au plus retrouvons-nous en lui quelques impressions ressenties et quelques pensées effleurées, — mais il n'a pas pénétré ce qu'il y a en nous de général et d'éternel, mais il a étudié un cas morbide au lieu de s'attaquer à un modèle sain, mais il s'est mis hors des règles ordinaires, mais il a fait de l'exception et rien que de l'exception.

De l'exception, — car, à bien la prendre, notre âme humaine, notre âme moderne, notre âme du siècle n'est ni si maladive ni si triste; de l'exception, — car la vie n'est pas ce

cauchemar dont M. Rod nous parle, ce cauchemar dont le réveil, plus horrible que le sommeil lui-même, est la mort; de l'exception, — car la psychologie n'est pas encore de la pathologie, et l'on peut étudier notre machine morale sans en voir tous les rouages brisés ou rouillés; de l'exception, — car nous gardons encore, quoi qu'en puissent dire les prophètes de la décadence imaginaire, quelque chose de vivant et de sain, la faculté de jouir, la puissance de haïr ou d'aimer, et cette « nouveauté des choses » dont un poète a fait, — et il avait raison, — la plus exquise joie de toutes; de l'exception, enfin, — parce que les vérités éternelles ne sont pas mortes, et que l'anémie cérébrale n'a pas gagné tous les esprits, et que le sang coule encore dans les veines de cette vieille race affaiblie, et que, malgré tout, malgré les lamentations des philosophes ou les lugubres gouailleries des pessimistes pour rire, il y a encore en nous le ressort qui décuple les forces et la volonté qui les met en jeu. Qu'il le veuille ou non, — il est fort à croire qu'il le veut, — le héros de M. Édouard Rod n'est

pas fait comme nous. Il a ou il a eu quelques-unes de nos passions : il les a peut-être devinées, il les a touchées du doigt, — mais ce raffiné, les jugeant banales, a passé outre. Nous vivons, nous, nous nous laissons emporter par la vie, nous livrant nous-mêmes, et avec un poignant plaisir, à tous les orages et à tous les tressaillements : il s'en est allé, lui, dans sa solitude. Il n'est pas monté, quoi qu'il en puisse croire, plus haut que la foule : il s'est simplement mis à côté. La foule, qui est indifférente aux douleurs, même sincères, lorsqu'elles sont égoïstes et vantardes, la foule a pu écouter un instant les plaintes ou les railleries de cet exilé volontaire. Puis, occupée qu'elle est à vivre et à souffrir, jetée dans la tempête de l'activité contemporaine, saisie par toutes les émotions, partagée entre tous les sentiments, luttant pour une idée, connaissant toutes les douleurs, pénétrée de toutes les joies, elle a laissé ce stylite debout sur sa colonne, — et le stylite a continué, non pas à regarder le soleil, l'infiniment grand, mais à se regarder lui-même, l'infiniment petit, et à détailler curieusement ses

moindres impressions d'ennui ou de mélancolie. Dédaigneux de la masse, il s'est cru délaissé d'elle. Il s'est fait mille fugitives tortures d'amour-propre ; il a souffert de son isolement voulu comme d'autres souffrent d'un noble et inconsolable sacrifice ; le ridicule l'a tourmenté comme ne l'eût pas fait une de ces douleurs devant lesquelles le monde s'incline ; il a été gauche, maladroit, et comme désaccoutumé de la vie, — et il a mis dans sa confession tous ces menus sentiments tristes, toutes ces fadaises douloureuses, toutes ces bouderies de mécontent, tous ces grands désespoirs du lycéen qui ne sait pas jouer avec les filles de brasserie, ou du danseur novice pour lequel chaque bal est un lamentable apprentissage. Seulement, pénétré des idées de Schopenhauer et d'Hartmann, M. Édouard Rod a travesti son héros en pessimiste allemand, et sa bouderie d'enfant grognon s'est changée en désespoir doctrinaire. Il a *voulu* donner un pendant au *Werther* de Gœthe : au lieu de se laisser écrire une œuvre irraisonnée, une de ces œuvres qui sont immortelles parce que le

cœur y bat et que la pensée s'y abandonne à toutes ses fluctuations, il a fait une œuvre de calcul, une œuvre de parti-pris, une œuvre où il voulait faire du pessimisme, comme M. Barbey d'Aurévilly veut être satanique ou comme M. Jean Richepin veut blasphémer. Le roman de M. Édouard Rod n'est pas un journal intime : il y a, dans un journal intime, quelque chose d'imprévu et d'irréfléchi que nous ne saurions retrouver dans une œuvre aussi laborieusement composée. M. Rod, on le sent, rêvait de devenir chef d'école; il y arrivera, mais en perdant tout ce que son œuvre future eût pu avoir d'éternellement humain. Il fera du pessimisme, il sera forcé d'en faire chaque jour davantage, sous peine de perdre son semblant de popularité naissante, et il en viendra à ne plus écrire que pour la galerie, pour les fidèles, pour les lévites de sa religion, comme Victor Hugo l'a fait trop souvent, et comme M. Zola en est venu à le faire toujours.

Ce n'est pas un chef d'école, ce n'est pas surtout un aspirant à ce titre qui écrira jamais le livre dont parlait Edgar Poë, — cette

confession d'un cœur mis à nu. Il faut, pour tenter pareille aventure, un entier oubli des choses extérieures, de la gloire à conquérir et des curiosités à satisfaire ; il y faut une absolue indépendance, il y faut surtout, avec une rare ouverture d'esprit, l'âme la plus accessible à tous les revirements, à toutes les passions les plus contradictoires. Il faut que l'écrivain incarne en lui l'humanité tout entière, — l'humanité, c'est-à-dire un être complet, un être qui, au moral comme au physique, ait tous ses membres. Amiel, dans son *Journal intime*, est un malade déjà perdu ; le héros de M. Edouard Rod est un impotent : — il faut que le livre qui reste à faire nous montre un homme sain, un être vivant dans des conditions normales, jouissant de la joie comme il souffre de la douleur, ne s'enfermant pas dans la contemplation de lui-même, ne faisant pas de la pathologie sur son cœur, mais le laissant battre librement, comme il doit battre. Il faut surtout que l'œuvre future se garde d'être exclusive. Optimiste à l'excès, elle serait fausse ; pessimiste par théorie, elle serait, si faire se peut, plus fausse encore. Il

y a, dans chacun de nous, un pessimiste et un optimiste : quand l'un veille, l'autre dort. Seulement, chez les uns, le pessimiste a l'oreille dure et le sommeil lourd : ceux-là sont les heureux, ceux que les nerfs ne possèdent pas, et qui vivent de la bonne vie joyeuse. Chez les autres, — qui sont moins nombreux, mais qui représentent assurément l'élite d'une race, — c'est l'optimiste qui ne veille guère : le pessimiste veille, lui, et l'âme est torturée des gémissements de cet être mystérieux, de cet hôte intérieur qui la tourmente. Et cependant l'homme le plus heureux a ses instants d'angoisse, et cependant l'homme le plus triste a ses heures de joie : notre nature humaine, étant complexe, est complète, — elle n'est jamais mauvaise qu'à demi, elle ne s'épanouit jamais qu'à moitié, elle ne saurait être dépeinte d'un seul trait ni expliquée par une seule formule, elle déroute toutes les théories faites à l'avance et toutes les analyses de parti-pris.

Il faut donc, pour qu'une confession puisse être réellement humaine, c'est-à-dire générale, il faut qu'elle soit complète. Il faut

qu'il n'y subsiste ni affectation de bonne humeur, ni *pose* douloureuse. Il faut que toutes les sensations les plus disparates y soient notées, il faut que tous les sentiments y soient signalés, il faut que les âmes les plus diverses en apparence y retrouvent ce qu'elles ont de commun, cette part de bonheur et de larmes qui leur est égale à toutes. Trop confiante, l'œuvre serait fausse ; trop triste, elle ne nous saurait montrer qu'une partie de l'existence. Il la faudrait absolument sincère, dégagée de toutes les formules, libre de toutes les théories, croyante et sceptique, sceptique et croyante, vivante d'une vie ordinaire, de la vie passionnée et réfléchie à la fois que vivent la plupart des hommes, souffrante des douleurs banales, accessible aux grandes joies comme aux menus plaisirs, égïste et généreuse, prudente et exaltée, grande et lâche, humaine en un mot, et variée, et simple, et palpitante comme les œuvres vraiment humaines. Mais, telle qu'elle reste à faire, si primitive sous son air moderne et si complète sous son apparence d'analyse particulière, cette œuvre rêvée, que nul ne

saurait entreprendre sans y épuiser son génie, demeurera longtemps à l'état de rêve. Les plus grands y briseront leurs forces, car ils n'arriveront qu'à créer quelque admirable morceau d'exception. Peut-être un médiocre la donnera-t-il à ses contemporains : rien n'est impossible en littérature, et les médiocres ont souvent réussi où échouaient les grands, — mais une pareille œuvre, qui demande autre chose que de l'habileté, nous semble singulièrement au-dessus des médiocres. Quoi qu'il en doive arriver, l'œuvre reste à faire, la statue demeure là, superbe, glacée encore, et attendant Pygmalion.

LA LITTÉRATURE DE PASSION

LA LITTÉRATURE DE PASSION

Il est une chose que notre littérature du dix-neuvième siècle a ressuscitée et presque inventée, — c'est la passion. La littérature du moyen âge n'était qu'une longue causerie, un racontar aimable ou triste, une suite de légendes, de fabliaux, de contes bleus, d'héroïques et rudes épopées : on ne saurait la mieux comparer qu'à ces vitraux des vieilles cathédrales, où des saints bariolés accomplissent leur histoire ingénue et fantastique, debout sur les nuages ou sur les dragons, sans souci de la vraisemblance, n'obéissant qu'au caprice de l'artiste ou des fables populaires. Le moyen âge n'avait qu'une passion,

l'amour, presque enfantin, des couleurs vives, des descriptions pittoresques et des formules morales où la trivialité du bas peuple s'allie au mysticisme chrétien et aux souvenirs de l'antiquité. Le moyen âge littéraire a été gauche, froid, coupé en lignes raides, comme les gravures de ses missels et les saints de ses vitraux : les chansons de geste sont des successions de scènes primitives, des processions de personnages taillés à traits durs et revêches, des accumulations de proverbes dont nous sourions, car ils unissent à une grandeur simple ce je ne sais quoi de puéril et d'ingénu qu'on a depuis attribué au Sire de La Palisse. Il y a là de la passion, sans doute, mais une passion qui n'est pas fouillée, qui n'est pas poussée jusque dans ses secrets intimes, et qui, grâce à cet air superficiel que la naïveté de l'époque lui imposait, ne saurait remuer profondément et faire tressaillir l'âme humaine, cette âme si profonde et si complexe, que satisfont à peine les cruelles analyses de la psychologie moderne.

Le seizième siècle a eu, en d'Aubigné, un poète de passion. Mais d'Aubigné est seul,

ou à peu près, dans ce temps de caprices légers et de préciosités charmantes. Seul au milieu des rythmeurs habiles, des ciseleurs et des jongleurs, d'Aubigné a eu la courageuse folie de tenter le poème tragique de son temps. Temps lugubre, déchiré d'éclairs, rouge et sauvage comme un ciel ensanglanté. Huguenots et catholiques s'égorgeaient, les villes brûlaient, l'idée nationale se perdait dans ces batailles religieuses, on se tuait au nom d'une doctrine théologique qu'on avait à peine étudiée, on ferraillait pour Dieu ou pour ses Saints, on dressait d'horribles pièges comme la Saint-Barthélemy ou d'impuissantes révoltes contre l'autorité d'un roi tyrannique, on eût livré son pays à l'étranger pour y établir une idée passagère ou une dynastie éphémère. Les mignons se battaient au nom du Pape, les pages d'Henri IV mettaient flamberge au vent pour soutenir Calvin, Montluc pillait les villes de Gascogne, les Parlements s'agitaient, la France râlait sous les sabots des chevaux et les bottes des hommes d'armes, tandis que le *Kyrie Eleison* et le *Choral de Luther* montaient ensemble

dans le ciel blême. D'Aubigné a écrit l'épopée de son temps, et nous lui devons une admiration respectueuse : il a été le premier poète de passion qui se soit levé parmi nous. Son œuvre demeure comme un cri palpitant de douleur et d'indignation. Cri maladroit peut-être, exagéré souvent, mais sincère, et dont la colère emportée fait monter, selon le mot du poète,

De la poitrine aux yeux l'enthousiasme altier.

Le dix-septième et le dix-huitième siècles ont été la négation même de la passion. Sans doute, Corneille et Racine ont trouvé des mouvements superbes et des mots qui vibrent; mais cette passion de théâtre reste presque toujours théâtrale, elle garde quelque chose de voulu, de convenu, — elle a trop conscience d'elle-même. Seul entre tous, Pascal, nature mouvementée, esprit inquiet, cœur torturé, a laissé quelques mots qui creusent leur sillon dans les âmes. Il a écrit, lui, l'homme de foi, le lamentable et sublime livre du doute. Il a incarné cette

noble et pauvre âme humaine, si compliquée sous son apparente simplicité, si palpitante sous ses airs d'indifférence, si hésitante malgré son appétit de certitude, qui doute en plein mysticisme, qui devine toujours le point faible sous la doctrine la mieux établie, et qui, ainsi livrée aux affres de l'analyse, perd lentement tout ce qu'elle avait de confiant et d'heureux, mais en gardant encore, comme un appel désespéré qui crierait dans le silence d'une solitude, son poignant besoin de croyance. Pascal devait être la victime d'un cerveau trop nourri d'idées et de nerfs trop fatigués par l'obsession du travail. Pascal devait être, dans toute l'acception du mot, le premier écrivain moderne et le premier homme moderne.

Le dix-huitième siècle tout entier n'a été qu'un siècle de plaisanterie aimable et de délicat scepticisme. Il a eu beaucoup de révoltes, révoltes contre l'idée religieuse, révoltes contre les formules philosophiques, révoltes contre les vieux modes d'éducation, les anciennes théories d'art ou les sentiments surannés, — mais ce sont là des révoltes où

la pensée faisait tout, et où le cœur n'avait rien à faire. La passion est affaire de cœur : où le cœur ne bat pas, la passion dort. Elle a dormi pendant tout ce dernier siècle, où l'on a pourtant aboli toutes les croyances assises, où les plaisantins de salon ont ruiné la foi théologique, où les Encyclopédistes ont porté le dernier coup à ce débris de temple désert, et où Voltaire a promené sur le monde l'âpre et mordante ironie de son rire.

Il y a pourtant dans *Manon* ce je ne sais quoi de tendre et d'ému qui fait monter les larmes aux yeux, non les larmes de l'enthousiasme, mais les larmes de l'amour, - - les meilleures et les plus consolantes de toutes. Pourquoi faut-il que la forme quelque peu démodée, que la perruque poudrée à frimas donne un air de vieillesse à ce charmant et troublant visage, à cette amoureuse exquise, qui déchire une vie sans même s'en douter, et qui meurt d'amour après avoir brisé le cœur de son amant ? *Manon* reste un immortel chef-d'œuvre, mais un de ces chefs-d'œuvre où il faut mettre beaucoup de soi pour les

comprendre, pour les sentir plutôt, et où l'*humanité* frémissante se cache sous un air convenu, presque factice, sous une couche de poudre de riz qui enlève au sourire quelque chose de son naturel, tout en lui laissant sa grâce insaisissable et fuyante.

Rousseau pourtant est venu, qui a inventé la passion, qui, le premier, a découvert sa poitrine d'homme pour y faire toucher du doigt les battements de son cœur. Après lui, les deux Chénier jetèrent leur cri dans la tempête de la Révolution. Le cri de l'un n'est pas venu jusqu'à nous, parce que la tragédie vivante a épargné ce tragique, et qu'il n'a pas eu la consécration sanglante de la guillotine. Le cri de l'autre vibre encore, parce que cette vie a fini dans du sang, et que le supplice a grandi cette gloire comme une horrible et rouge apothéose. Puis, avec l'aube du dix-neuvième siècle, au milieu de ce bruit que faisaient les boucheries de l'Empire, tandis que l'on était à une époque d'activité tragique, Châteaubriand a mis en honneur une passion romanesque, grandiose, belle parleuse, mais qui cachait mal, sous

la pompe admirable des mots et la pleine mélodie du nombre, la vanité d'une inspiration chauffée à froid et d'un sentimentalisme phraseur. Châteaubriand n'a pas aidé à l'œuvre de Rousseau : il eût plutôt réussi, si l'école romantique ne fût venue, à faire de la passion une question d'oreille, et du cœur un tambourin sonnant creux. Rien, dans son œuvre pourtant inattaquable, ne vous trouble ni ne vous remue : c'est de l'emphase romanesque ou de la grandeur vide, un je ne sais quoi d'irritant et de majestueux qui vous fait haïr l'artiste en admirant l'art, et chercher vainement où battait le cœur de l'homme sous la somptuosité oratoire de l'écrivain.

Lamartine, le premier, a découvert la passion vraie. Il est de mode, aujourd'hui, d'affecter l'indifférence ou le mépris envers Lamartine. Il y a là une de ces injustices auxquelles nous accoutument les idées démocratiques, une de ces fluctuations qui roulent une gloire de la lumière à l'oubli, un de ces revirements qui font peine à voir chez un peuple soucieux de sa pleine grandeur.

Que nous le voulions ou non, Lamartine

a été notre premier poète de passion, — j'entends d'une passion sans phrases, un peu trop gémissante parfois, un peu monotone, mais singulièrement humaine et puissante dans ses heures de force. Ce qui fait, à nos yeux, l'éternel honneur de Lamartine, c'est qu'il a su arriver, avec des moyens insuffisants, à des effets souvent admirables. Sa langue n'a pas la netteté de celle de Victor Hugo, ni la verve primesautière de celle de Musset, ni même l'inimitable majesté des beaux poèmes d'Alfred de Vigny; soit faiblesse, soit négligence, — négligence plutôt, — Lamartine a usé d'un style mou, flasque, sans grandes ressources, sans richesses inépuisables. Et il est arrivé pourtant à faire lever dans tous les cœurs, à jeter dans toute une génération cet amour de la passion et des sentiments poignants, cette folie de la souffrance, cette nostalgie de l'infini, cet appétit de la douleur qui remplissent depuis notre âme contemporaine. L'influence de Lamartine a été profonde : rien ne va profond comme la parole d'un charmeur. Et les grands marteleurs de la pensée, et les Michel-Ange de l'idée peuvent

venir, avec leurs mots sonores et leurs phrases sublimes! le charmeur n'en reste pas moins ce qu'il était, — le poète, l'ami, presque le frère, celui auprès duquel toute une race cherche le secret de sa pensée et l'aveu de son rêve.

Victor Hugo, sans doute, a, plus que Lamartine, mis dans son œuvre toute la pensée et tout le rêve d'une race. Il a été complet, il a eu toutes les amours, il a eu toutes les idées, il a été à la fois élégiaque, philosophe, patriote, lyrique surtout et avant tout : c'est un géant qui voit de haut la vie humaine, qui en connaît les passions, qui les souffre peu, mais qui les dépeint en géant qu'il est, comme on brosse une large fresque. Lamartine, lui, n'a pas eu de grandeur surhumaine : il est resté ce que nous sommes, — un être nerveux, tendre, sensitif, capable pourtant de volonté énergique, mais soumettant au cœur les orages de la réflexion, vivant de sensations et de sentiments, se donnant à l'existence et voulant la connaître tout entière, dans tout ce qu'elle a de passionnant et de passionné. Victor Hugo, plus calme

que Lamartine malgré ses exagérations de forme et ses grossissements d'expression, Victor Hugo ne s'est pas livré à la vie : il l'a dominée. Il est resté demi-dieu, s'intéressant à l'existence des hommes, à leurs douleurs, à leurs amours, à leurs joies, mais conversant avec Dieu, toujours tenté de dire : « Dieu, les hommes, et moi. » C'était là sa trinité, trinité inconsciente peut-être, mais dont l'idée se déclare claire et précise de toute l'œuvre du grand poète. On ne saurait donc s'étonner que cet être exceptionnel ait créé une œuvre d'exception, et que nous ne devions y chercher que par endroits l'émotion poignante, les sentiments humains et généraux qui sont les nôtres.

Musset a été le poète de passion par excellence. Il était si vibrant et si palpitant qu'il en est mort, — mort avant sa mort réelle, avant la tyrannie de l'absinthe et le long abrutissement de cette agonie lente.

Dans l'œuvre de Musset, notre âme chante et pleure toute. Tantôt ce sont les premières joies de l'adolescent qui commence à aimer, tantôt l'atroce ennui du débauché qui ne sait

plus même supporter sa débauche, tantôt les premiers frissons de Marguerite au bras de Faust, tantôt le blasphème de l'amant trompé, qui adore et maudit l'infidèle, comme nous avons tous adoré et maudit un être au monde; tantôt c'est le matin qui rit, tandis que Suzon, « la rose blonde », pleure les larmes du départ; tantôt c'est Fortunio qui chante sa chanson à Jacqueline rêveuse; tantôt c'est « l'enfant du siècle » qui se plaint de la vie comme on se plaindrait d'une nourrice aux seins taris ou d'une mère indifférente; tantôt c'est le sceptique battu par une ingénue; tantôt c'est le désespéré qui jette son appel au Dieu sans temple; tantôt c'est le poète qui dit adieu à toutes choses, doucement et mélancoliquement, comme s'il emportait le regret des choses plutôt que des hommes; tantôt, enfin, c'est simplement un cri vague, — ce cri banal, toujours le même, que des milliers d'êtres humains ont jeté, et qui, depuis des éternités de siècles, monte éperdûment dans le ciel. Tout est passion dans cette œuvre, tout y est sanglot, tout y est chanson de joie, tout y est prière ou

blasphème. Et voilà pourquoi, si insuffisante que les puristes la puissent dire, elle reste admirable, elle reste spontanée et frémissante comme le battement d'un cœur sincère.

Il serait puéril d'énumérer ici tous les écrivains de ce siècle qui ont été des écrivains de passion. Tous, — sauf ceux qui ont créé l'impersonnalité, et encore ceux-ci même ont-ils leurs heures d'émotion contenue, — tous ont mis en œuvre les sentiments éternels de notre âme humaine, tous ont puisé à cette source intarissable leur part de vie et de gloire. Les uns, comme George Sand, y ont bu à larges traits; les autres, comme Auguste Barbier, n'en n'ont pris qu'une rapide gorgée; d'autres enfin, comme Gautier, d'autres, qui se défendaient d'y venir, y sont venus en cachette, et y ont trouvé ce je ne sais quoi de fortifiant et de rafraîchissant qui fait les œuvres immortelles. Aujourd'hui même, malgré la décadence qui fait mine de nous gagner, des poètes de race comme M. Sully Prudhomme ont su, tout en devenant des psychologues raffinés et presque cruels, puiser à l'éternelle source cette nouveauté

toujours renouvelée qu'elle garde au milieu des monotones analyses.

Car rien n'est nouveau comme les vieux sentiments. On se figure communément, de nos jours, que l'originalité consiste dans le choix sévère des mots ou dans l'impitoyable dissection des impressions et des idées. Nos psychologues modernes, ces écorcheurs de l'âme pantelante, croient l'avoir mise à nu, l'avoir trouvée, l'avoir inventée, quand ils ont fait saigner ses plus petites fibres, quand elle se tord sous leurs doigts, et n'a plus qu'un souvenir de vie. Par cela même qu'ils s'attachent aux plus minutieuses vétilles, et analysent les plus menus détails, les grands sentiments leur échappent. Ils en arriveraient, si l'on n'y prenait garde, à nous montrer une nature humaine si compliquée, si maladive, si bien déchirée en minuscules parcelles, qu'elle n'aurait plus rien de palpitant et de vivant. Ce ne serait plus qu'un assemblage de molécules jetées en désordre, un ramassis d'instincts auxquels s'oppose la raison, une suite de pensées différentes et d'impressions diversement subies, une myriade d'infiniment

petits se disputant dans un espace infiniment petit comme eux.

Ce qu'il faut à notre littérature, c'est la passion. La passion est toujours neuve : elle a des ressources inépuisables et d'intarissables trésors. Outre que les sentiments généraux sont assez nombreux pour fournir matière à de grandes œuvres pendant des éternités de siècles, ces sentiments peuvent être rajeunis et retournés selon qu'on les envisage de façon différente. Là où Lamartine a mis une prière, là où Hugo a mis une contemplation grandiose, là où Musset a mis un cri, le poète qui surgira demain peut mettre je ne sais quoi d'inattendu et d'imprévu, soit une plainte douce, soit un appel de tendresse désespérée, soit même un blasphème éloquent, — mais quelque chose qui soit nouveau, quelque chose qui parle aux cœurs attentifs, et qui remue en nous l'émotion endormie. Les poètes sont tous pareils à ces aventuriers, compagnons de Pizarre ou des premiers découvreurs d'or, qui partaient des côtes d'Espagne, de Cadix ou de Palos, sur leurs caravelles ou leurs nefs. Ils s'en allaient,

sachant que, là-bas, aux pays du soleil roux et de la lumière inconnue, le sol était creusé déjà par les bèches ou brisé par les haches des premiers conquérants. Ils auraient pu se dire, — et quelques-uns se le disaient assurément, — que l'or cesserait un jour de jaillir, que les mines étaient peut-être épuisées, que déjà les derniers filons s'amaigrissaient peut-être. Mais ils songeaient aussi que la terre a des richesses inexplorées, et qu'elle les renouvelle à mesure qu'on les lui arrache, comme pour étonner et effrayer ceux qui déchirent ses entrailles. Ils songeaient surtout qu'il est déjà beau de tenter une héroïque aventure, et que l'inconnu, s'il a son mystère, a aussi ses promesses de gloire. Ils partaient, ivres de leur rêve, se confiant à la mer, marchant vers les étoiles entrevues, et allant, à force de fouilles, à force de sueur et de sang, voler à la terre jalouse ce qu'elle refusait de donner, — l'or rouge et chaud qu'ils avaient rêvé dans leurs nuits d'insomnie, loin du pays quitté, au milieu de la mer redoutable et triste.

Les poètes sont ces aventuriers, et l'âme humaine leur offre ces mines où il reste

encore tant de filons inexplorés, que des générations de travailleurs y useraient leurs forces. Et quand ils ne réussiraient pas à trouver un filon nouveau, à faire jaillir un nouveau cri de passion frémissante, — ils auraient du moins tenté l'héroïque aventure, et ils pourraient mourir en paix, fiers éternellement de l'avoir tentée.

M. JEAN RICHEPIN

M. JEAN RICHEPIN

M. Jean Richepin, en littérature, c'est « l'homme qui a du biceps ». On voit, dans la vie banale, de ces curieux personnages, qui ont hérité de Don Quichotte son maniaque désir de popularité, et de Sancho Pança sa puissante force massive. Ils savent beaucoup de choses, ils causent à ravir, ils ont tout vu et tout retenu, — et, comme de grands enfants, ils mettent tout leur orgueil à faire saillir leurs muscles. Esprits nourris et forts, ils veulent être athlètes. Vous pensez les suivre dans les jardins d'Académus : ils vous conduisent à la foire. Les tréteaux les attirent, et la gloire en gros sous leur fait

oublier la gloire en fine monnaie, cette gloire qui sonne moins fort, mais plus clair, cette gloire que les cuistres ignorent, qui reste inaperçue des goujats, mais qui parlera toujours plus haut devant les postérités lointaines. Postérités, avenir, inaltérable et sereine renommée, toutes ces grandeurs-là sont trop vaporeuses pour eux. Il leur faut le roulis de la place publique, les jurons du marché, les clameurs du peuple qui passe, les applaudissements des foules oublieuses. Tels les gladiateurs aimaient à lutter et à mourir, non pas devant César impassible, ni devant les femmes souriantes, mais devant la plèbe en délire, devant cette masse remuée, soulevée, affolée, grisée de lumière et de sang, qui frémissait à chaque tressaillement de leurs muscles et se repaissait de leur agonie avec des frissons d'aise, épouvantée et charmée à la fois de voir des lambeaux humains déchirés par les bêtes.

Sauf qu'il n'est pas prêt à mourir, M. Jean Richepin est ce gladiateur. On a voulu voir en lui tantôt un révolutionnaire, tantôt un démolisseur de religions. On a eu tort. Sous

le peintre des loqueteux et des franches ripailles, sous l'insulteur des dieux, sous le négateur de toutes les choses respectées, il n'y a, somme toute, qu'un artiste très paradoxal, très personnel, avide de réclame, affamé de nouveauté plus ou moins neuve, et tirant des pétards pour étonner le « bourgeois ». De ces pétards, quelques-uns ont éclaté à grand bruit, avec un éclair sec et franc. D'autres ont fusé lentement, avec des nonchalances de feux de Bengale mouillés. Pourtant n'ayez crainte! M. Jean Richepin a beaucoup de pétards dans son magasin de réserve : il vous les servira tour à tour, chaque année, à des dates plus ou moins inattendues et par des temps plus ou moins propices, jusqu'à ce que, longtemps distrait, vous ayiez levé le nez pour voir où la baguette tombe. Et si, par un malencontreux hasard, la baguette vous tombait dans l'œil, je sais quelqu'un qui se frotterait les mains. M. Jean Richepin n'aurait pas gagné un admirateur, mais il aurait gagné un ennemi, — et les ennemis lui font de la réclame.

De la réclame, voilà ce qu'il faut à cet

enragé tireur de feux d'artifice. Ce qu'il pourrait dire proprement, ce qui, dit proprement, passerait inaperçu, il le dit vilainement, en phrases répugnantes, avec une ignominie affectée qui se drape dans sa saleté comme don César de Bazan dans sa gueusarderie. Le public passait. Il s'arrête. La partie est gagnée. Le Dictionnaire de l'Académie y perd bien quelque chose, notre vieille langue gauloise ne s'en enrichit guère, la gaîté elle-même n'a rien à y voir, — mais les badauds sont là bouche bée, et ils ne fermeront pas le bec de longtemps. Après le mot sale un autre mot sale, après le paradoxe qui grimace un paradoxe qui gémit, après le pi-ouit gouailleur un cri-cri lugubre, — et la représentation continue, et la farce s'achève, tantôt burlesque, tantôt triste, comme une comédie italienne où le Pierrot blanc serait tombé dans la boue, où Arlequin aurait du sang sur sa batte, et où Cassandre ne trouverait d'endroit sûr, pour enterrer son or, que le charnier de la fosse commune.

Et pourtant, ce qui, dit par M. Richepin, prend des airs si maussades et si repoussants,

c'est ce que nos pères nous eussent conté avec leur bon rire large et jovial, c'est ce que Gringoire chantait aux pendus de la route, c'est ce que Villon fredonnait en gouaillant, c'est ce que Rabelais nous eût dit dans sa vieille langue crue, sans fanfaronnade de vice, sans affectation de grossièreté, sans *pose* triste et sans argot de mauvais lieu.

Et quels splendides sujets ! Et comme, n'était ce parti-pris de malpropreté, œuvre pareille pouvait être, sinon excellente, du moins éloquente et neuve ! M. Richepin ne l'a pas voulu : c'est à lui-même que sa gloire doit s'en prendre. Sa gloire, non : la gloire qu'il eût acquise, s'il eût voulu. Il ne veut pas, — et la gloire, qui avait peut-être désiré un instant cet amant fantasque et rude, la gloire doit en avoir fait son deuil.

Il y a eu une heure, — une seule, — où elle a pu croire qu'elle se donnait au jeune maître qui l'eût domptée à toujours. Quand M. Richepin publia la *Chanson des gueux*, tout le monde littéraire regarda à lui. Cette poésie si étrange, si bizarrement bonne et mauvaise à la fois, si exquise, si exécrable,

si bien faite pour dérouter et pour passionner, cette poésie, dis-je, eut un retentissement de religion nouvelle.

Il y avait là, sans doute, bien des choses à ne pas lire, ou du moins à ne pas relire, — des pièces sans valeur ou simplement curieuses, des vers franchement laids et vulgaires, des morceaux en langue verte, essais amusants, caprices d'artiste, mais qui gardent tout au plus l'intérêt d'une boutade et le charme d'une fantaisie. Et pourtant, à côté de ces pages inférieures, un admirable écrivain éclatait dans les maîtresses-œuvres du poème. C'était une langue ferme et vibrante comme l'airain, une langue savante sans froideur et fougueuse sans folie, un de ces styles qui sont des hommes et qui affirment des personnalités puissantes. Idylles réalistes d'une savoureuse beauté, paysages des champs et des grandes routes, chemins creux blancs de poussière et de soleil, mélodies traînantes que vous apporte un orgue de Barbarie, saisissantes ou lugubres apparitions des gueux et des pauvresses, la pourpre éclatante du sang, l'éblouissement de la liberté, la gloire

du vin, le tressaillement de la passion sans fausse honte, tout cela se trouvait dans cette œuvre exceptionnelle. Il y avait là quelque chose d'une simplicité tout antique et d'une grandeur tout humaine.

Les romans qui suivirent méritent d'être étudiés, et resteront à l'état de documents. *Madame André* est une étude curieuse, très brutale, mais non sans valeur. Il y a dans *Miarka, la fille à l'ours*, des pages bien fièrement menées et bien lumineusement colorées : c'est de l'épopée en prose, d'une épopée qui court, qui vit, qui crie des chansons bizarres et gutturales. *La Glu*, enfin, cette histoire si terriblement vraie et si férocement contée, vous saisit par l'âpreté tragique d'une morale que l'auteur n'y a pas voulu mettre. Le vice et le crime s'y traînent avec des contorsions hideuses et d'effrayants soubresauts, comme deux monstres dont on verrait couler les entrailles et le sang, et qui garderaient, dans l'épouvantement des tortures, ce sourire grimaçant du monstre.

Puis, après la *Glu*, ç'ont été les *Blasphèmes*.

Triste livre que ces *Blasphèmes!* Les rois tombés sont un objet de pitié profonde, les noblesses déchues se font plaindre, — mais est-il rien de plus lamentable qu'un grand artiste qui descend de sa renommée ? Et il en descend lorsqu'il s'abaisse à rechercher le scandale quand il pourrait fouetter ce qui rampe et chasser du pied ce qui grouille. Un grand artiste descend de sa renommée lorsqu'il se fait démolisseur des dieux, pour le simple plaisir de rapetasser une popularité qui s'effrite en menues pièces, et de repêcher un lambeau de gloire qui s'en allait à vau-l'eau. Rousseau s'est abaissé lorsqu'il a écrit, par cynisme, mais surtout par *pose*, certaines honteuses pages des *Confessions;* Voltaire s'est abaissé lorsque, pour plaire à quelques amis ricaneurs et à quelques femmes galantes, il a écrit la *Pucelle;* et — quoique, après Voltaire et Rouseau, le parallèle puisse sembler singulièrement irrévérencieux — M. Jean Richepin s'est abaissé lorsqu'il a écrit les *Blasphèmes*. Il y a mis quelques poèmes d'une admirable envergure, — j'y consens; mais il y a mis aussi, il y a mis surtout des

vers d'une malpropreté voulue et répugnante, des idées qui vous font rougir à la première lecture et hausser les épaules à la seconde, un parti-pris de dénégation, une fanfaronnade de vice, une affectation de bestialité qui n'ont plus rien à voir avec le blasphème sincère. Entre le blasphème de Mme Ackermann et celui de M. Richepin, il y a un gouffre aussi profond qu'entre la passion de Musset et le polissonnerie de nos petits poètes de boudoir et d'alcôve. Un cri sincère vibre douloureusement dans les âmes : une insulte qui gouaille les soulève de tristesse, sinon de dégoût.

Non que nous contestions le magistral talent de M. Jean Richepin. Son dernier livre, la *Mer*, est, à tout prendre, une chute. Il n'y a plus là la somptueuse poésie de la *Chanson des gueux*, ni même, il le semble, la triomphale allure des *Blasphèmes*. Et pourtant, même dans cette œuvre inférieure, qui contient des morceaux absolument mauvais et d'autres platement médiocres, il est des beautés qui détonnent superbement. Certaines petites pièces, impressions de mer ou

chansons de marins, sont troublantes et pénétrantes. Jamais notre langue n'a déployé plus de richesses. Quel dommage qu'elle les déploie en si mauvais lieu, — comme un orfèvre qui viendrait poser des diamants et des perles, des bagues chatoyantes et des bracelets étincelants, sur l'étal d'une boucherie !

Les diamants pourraient être clairs et frémissants, les perles exquises, les bagues scintillantes sous des reflets de lumière habilement disposés, les bracelets ruisselants d'éclats vifs et d'éclairs rapides, — il n'y en aurait pas moins, autour d'eux, près d'eux, le sang des bêtes égorgées, la malpropreté de cette tuerie et l'horreur de ces cadavres. Telles de délicieuses beautés au milieu d'une œuvre triste et volontairement triviale : les beautés en sont ternies, les beautés en sont souillées, les beautés en sont salies, et l'œuvre n'en garde que plus de laideur repoussante ou d'humiliante vulgarité.

LE ROMAN NATURALISTE

LE ROMAN NATURALISTE

A PROPOS DE DEUX LIVRES RÉCENTS

Dans cette grande débâcle nihiliste de notre fin de siècle, à une heure où l'observation pathologique gagne tous les esprits, même les plus heureux en apparence, jusqu'à en faire les négateurs de la joie et les ennemis de la vie, il était naturel que le roman devînt de jour en jour davantage ce que Balzac avait rêvé, ce que Flaubert avait puissamment conçu, — un document psychologique, une longue analyse, une photographie de la vie banale. Nos romanciers actuels n'admettent plus le drame; à peine acceptent-ils la comédie, qu'ils ont attristée et assombrie

comme le reste. Sous prétexte de réalité, sous couleur de vérité scrupuleuse, ils rejettent tous les écarts de l'imagination, tous les charmes d'une invention aimable, tous les tressaillements que soulève en nous le récit d'une tragique ou fière aventure : ils se contentent de noter des mots vrais, des situations exactes, des choses vues ou entendues, et, ce travail de compilation une fois achevé, tirant de ce fouillis ce qui leur semble original et nouveau, ils nous montrent la vie telle qu'ils l'ont comprise et sentie, en essayant, dans la plupart des cas, de voiler derrière la netteté des détails leur personnalité qui s'efface. Les uns, comme M. Guy de Maupassant, nous peignent l'égoïsme paysan ou les vilaines petites passions bourgeoises : tout leur horizon se peut contenir dans un champ clôturé de haies, dans l'appartement d'un employé pauvre ou dans un bureau mélancolique et banal. D'autres, comme M. Paul Bourget, composent, pour les femmes, des romans féminins, d'une analyse pénétrante, mais pessimiste à l'excès, et qui font de la nature humaine l'esclave résignée

des plus mystérieuses passions et des impressions les plus contradictoires. Quelques-uns, comme M. Édouard Rod, écrivent, sous forme de roman, un *Journal intime* plus ou moins sincère : ils y mettent les doctrines de Schopenhauer ou d'Hartmann, avec des ressouvenirs d'Amiel et un peu de fatalisme hindou. D'autres enfin, comme M. Élémir Bourges, font encore du roman dramatique, du roman palpitant, un peu épique parfois, — de ce roman dont M. Émile Zola a donné, dans *Germinal*, un si saisissant modèle. C'est à ceux-là, croyons-nous, que l'avenir appartient, et, puisque le naturalisme est maintenant chose acceptée, c'est au naturalisme de M. Élémir Bourges que les délicats esprits se rallieront, car ce naturalisme seul, en trouvant des frissons inconnus, sait user de ce que les écoles précédentes ont eu d'éternel et de grand.

M. Élémir Bourges n'a publié jusqu'ici que deux romans : *Sous la Hache* et le *Crépuscule des Dieux*. *Sous la Hache*, — le dernier en date de ces deux romans, mais le premier composé, — *Sous la Hache* est un épisode

des guerres de Vendée, épisode mouvementé, passionnant, empoignant, mais qui garde, par son air de parenté avec le *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, une infériorité relative. Nous ne nous occuperons donc ici que du plus puissant ouvrage de M Élémir Bourges, — le *Crépuscule des Dieux*.

Voilà, certes, un titre rude et sombre. Le *Crépuscule des Dieux,* ce n'est pas seulement la fable antique qui nous montre les dieux chassés de l'Olympe, fuyant les montagnes grecques, oubliant l'hydromel et l'encens des hommes, délaissant leur gloire et leurs amours pour s'en aller, les pieds nus, misérables, glacés, sublimes encore, dans ces forêts de la Gaule où M. de Banville les a placés; ce n'est pas seulement la muette douleur de cet exil dans l'horreur d'une solitude et sous la mélancolie du crépuscule qui tombe, ni même l'irrémédiable terreur de cette chute, ni l'irrésistible frisson de ce soleil qui meurt et de ces dieux mourants. C'est plus encore : c'est le cortège des royautés finies, anciennes ou modernes, qui s'en vont sous l'opprobre des peuples soulevés; c'est la déroute sans

grandeur, la déroute suppliante et plate, qui pleure et se traîne avec des sanglots ; ce sont les trônes qui s'écroulent, les grands noms qui se salissent, les souvenirs qui ont des taches, les noblesses déchues, les décadences honteuses, les races royales qui marchent dans la boue et qui roulent dans le sang. Le crépuscule des dieux, c'est l'épouvantable déchéance, la condamnation sans appel, la honte à laquelle on se résigne, — la nuit qui se fait déjà sur cette tristesse lâche.

M. Daudet, avant M. Élémir Bourges, nous avait montré, dans ses *Rois en exil*, ce que Bossuet appellerait, avec son majestueux langage biblique, « ce lamentable retour des choses humaines ». Mais M. Daudet, qui fait du roman anecdotique, qui prend souvent la vie par ses bas côtés ou ses détails de psychologie journalière, M. Daudet ne pouvait, semble-t-il, étreindre un pareil sujet, écrire une pareille épopée. Son œuvre contient de belles scènes, plus saisissantes assurément et plus captivantes que celles où M. Élémir Bourges s'est complu, — mais l'impression ne s'en dégage ni si juste ni si

triste, et l'on n'y sent que rarement passer cet amer et poignant dégoût qui plane sur le *Crépuscule des Dieux*. Pour tout dire, le roman de M. Daudet indique plus de talent,— mais il y a, dans celui de M. Élémir Bourges, je ne sais quoi de brutal et d'éloquent qui nous a fait songer au génie, si du moins le génie consiste à dire âprement des choses âpres, et à faire tressaillir douloureusement les cœurs.

En tête de son roman, M. Élémir Bourges a placé, comme une profession de foi, quelques vers d'Agrippa d'Aubigné. C'est qu'Agrippa d'Aubigné a écrit, lui aussi, le *Crépuscule des Dieux* de son temps. Il a montré les haines furieuses, l'ensanglantement de la France, le pays livré aux mignons du roi, les massacres des huguenots, la folie rouge qui montait à tous les cerveaux comme un appétit de meurtre, l'angoisse de ce siècle où tout était mis en jeu, et où tant de grandeurs dansaient la danse macabre. Mais Agrippa d'Aubigné, poète, enfermé dans l'étroitesse du vers, n'ayant, du reste, à sa disposition ni les couleurs vives dont usent nos contemporains, ni l'énergie du réalisme

actuel, n'a écrit qu'une épopée relativement froide encore, et où les exagérations de forme nuisent à la puissance du cri. De plus, son œuvre est une œuvre de foi, tandis que celle du romancier contemporain, désespérée et désespérante, offre tout le douloureux attrait du doute qui voudrait croire.

Lorsque s'ouvre l'œuvre, le duc Charles d'Este, premier du nom, souverain d'un des petits États de l'Allemagne, assiste à la représentation de l'*Anneau du Niebelung*, dont Wagner est venu lui-même diriger l'exécution. On en est au troisième acte, lorsqu'un courrier se précipite dans la loge du prince. Les Prussiens, contre lesquels il a pris parti, — c'est en 1866, — envahissent ses États. Il faut partir. Le duc dépossédé ira à Paris, ce suprême refuge des royautés déchues et des monarques tombés. Tout est déjà prêt : avant le départ, Charles d'Este fait appeler Wagner, il le complimente sur son œuvre, et lui demande comment s'en appelle le quatrième acte. Wagner répond en s'inclinant : « Le *Crépuscule des Dieux*, Monseigneur. »

Désormais ce mot, tantôt lugubre, tantôt honteux, tantôt terrible, planera sur toute l'œuvre. Et nous ne verrons plus qu'une succession d'horreurs, dans la fièvre de cette vie parisienne. Haines de famille, adultère, vol, meurtre, inceste, toutes les dégradations vont se succéder, fatalement amenées par cette décadence d'une race dont les nerfs sont usés, dont le sang est mauvais, et qui se trouve livrée aux passions morbides. Le fils de Charles d'Este, devenu son rival, essaiera de le tuer; toute cette ignoble histoire sera souillée de sang, — jusqu'au jour où le duc, abandonné de tous et haïssant tout, viendra mourir, à Bayreuth, dans sa loge, pendant la première audition publique du *Crépuscule des Dieux*. Entre temps, l'auteur nous aura montré Paris, l'empereur, la folie d'une vie emportée, tous les crimes et toutes les tristesses, des êtres livrés à leurs nerfs affaiblis, et je ne sais quelle vengeance mystérieuse poursuivant cette race finie, comme pour mieux prouver combien irrémédiables et viles sont les décadences sans fierté. Il nous aura montré le cruel triomphe

de la femme, de la femme qui domine la volonté parce qu'elle excite les sens, et qui prend je ne sais quel effrayant plaisir à voir les chutes qu'elle précipite. Et nous retrouverons ainsi, dans ce document humain où passent tant de frissons de volupté triste ou d'angoisse impuissante, nous y retrouverons, jusque sous l'apparente luxure des descriptions, jusque sous la nouveauté, toute moderne, des impitoyables analyses, l'idée biblique du ciel poursuivant les grands dégénérés, ou, si vous l'aimez mieux, l'idée antique de la fatalité torturant les coupables jusque dans la fausse joie de l'orgie ou les enivrements du crime.

C'est là, assurément, dans notre littérature contemporaine, une œuvre exceptionnelle, une de ces œuvres qui peuvent faire époque. Certes, elle n'est ni vide ni creuse, puisqu'elle renferme une sanglante leçon et qu'elle évoque une vérité lamentable. J'ignore ce que M. Élémir Bourges prépare, et je ne saurais affirmer s'il se soutiendra à une pareille hauteur ni s'il montera plus haut encore. J'ai tenu pourtant à dire combien sa première

œuvre contient, involontairement exprimée peut-être, une éternelle et saisissante leçon. Elle nous apprend ce qu'il advient des races, même royales, qui se dégradent et se salissent. Elle nous rappelle que les plaisirs affolés, en usant les nerfs, tuent la volonté, anéantissent la conscience, ruinent le cœur, brûlent le cerveau, et amènent après eux la folie ou la honte. Et surtout, qu'on le veuille ou non, cette œuvre d'un homme du siècle, en mettant à nu toute l'horreur de la décadence, nous ramène désespérément à une vérité quelconque, déjà délaissée ou mystérieuse encore, mais à une vérité qui nous puisse sauver de cette boue et de ce sang.

Cette boue et ce sang, — cette boue surtout, — voilà ce que nous trouvons dans le dernier roman de M. Camille Lemonnier, *Happe-Chair*.

M. Camille Lemonnier n'étudie pas, comme M. Élémir Bourges, les grandeurs qui se dégradent. Les dégradations qu'il nous montre n'ont jamais rien eu de grand. Ce n'est plus le grossissement romantique, à la fois

grotesque et superbe, qui exagère tout, qui donne à tout des proportions épiques et des airs tragiques. Non, — c'est l'observation exacte, sincère, mais amère et maussade, des vilains instincts souillés. Il passe, dans toute l'œuvre du magistral écrivain, comme une odeur de nausée. On sent qu'il a eu le cœur soulevé et comme retourné au spectacle de la bestialité humaine.

Pendant *notre* guerre, la guerre atroce qui nous a arraché l'honneur de la poitrine, pendant cette boucherie où la gloire française a été égorgée après quelques soubresauts déchirants, à l'heure où une armée et un empereur, acculés au fond d'une vallée, sous la mitraille de huit cents bouches à feu, venaient de rendre, l'une son âme, l'autre son épée, — après ce désastre de Sedan, M. Lemonnier vint à visiter le champ de bataille chaud de la tuerie. Il vit les collines qui tremblaient encore du roulement des charges vaines; il vit les villages en flammes, les routes défoncées, les cadavres oubliés dans le creux des chemins, les chevaux éventrés aux entrailles pendantes, les drapeaux

écrasés sous des amas de chairs mortes, les canons brisés et souillés, les têtes emportées, les cervelles gisantes, les blessures grandes ouvertes; il entra dans les ambulances pleines de gémissements et d'odeurs putrides, il parla aux agonisants, il ramassa dans la boue rouge la lettre écrite au gars par sa mère ou sa fiancée; il devina les rôdeurs de nuit, qui vont, dans l'ombre, après le carnage, couper des doigts pour arracher les bagues des mains saignantes; cette horreur vivante se dressa devant lui, et il comprit, lui qui ne la savait pas encore, toute la honteuse et irrémédiable laideur humaine. Jusqu'alors, il n'avait écrit que des histoires innocentes, des contes du pays flamand, quelque chose comme du Conscience plus artiste et moins lourd : alors, grisé par cette épouvante, il écrivit les *Charniers*. Il y mit, pour la première fois, ce réalisme féroce dont il a usé et abusé depuis, auquel il semble s'être habitué, comme le troupier, qui y répugnait naguère, s'enivre à mâcher la cartouche noire. Désormais toute son œuvre gardera l'empreinte, le souvenir âpre et vivant de

ces journées sanglantes. On n'y verra plus, dans le *Mâle,* puis dans le *Mort,* dans l'*Hystérique*, dans *Happe-Chair* surtout, on n'y verra plus que des types bestiaux, des appétits sauvages, des paysages sinistres, et comme l'immense épopée de la trivialité farouche. Qu'il nous montre les amours d'un coureur de bois ou la lente agonie d'une hallucinée, le cynisme atroce d'une paysanne ou les adultères malpropres d'une fille du bas peuple, qu'il nous peigne les forêts tristes ou les brouillards du « pays noir », il ne suit qu'un sujet, il n'a qu'une idée, — rabaisser l'homme aux appétits de la brute. Pour lui, rien de noble en nous, pas même la foi religieuse, pas même les passions hautaines comme l'amour et la colère. M. Zola, dans *Germinal*, trouve un mouvement superbe lorsqu'il évoque la course folle des révoltés dans la campagne, cette hache qu'ils brandissent comme un couperet de guillotine, et ce soleil rouge qui se couche dans des flots de sang. Il passe, dans cette description épisodique, un souffle de haine qui vous frappe le visage, mais en vous

arrachant un cri d'admiration stupéfaite. Dans *Happe-Chair*, rien de pareil. Tous les personnages se meuvent sous une sorte de brume qui rapetisse les gestes et arrête la voix : c'est l'uniformité du vice et de la tristesse, c'est la photographie du crime au lieu d'en être la mystérieuse et saisissante évocation. Une seule scène vous saisit, vous épouvante, vous prend à la gorge, — celle où Jacques Hurtiaux jette dans la rue sa femme et son amant. Avant, après, tout autour, nous n'avons que la vie triviale, plus triviale encore qu'elle ne l'a jamais été, plus triviale qu'elle ne pourrait l'être. Toutes ces femmes que nous montre l'écrivain ne sont que des gueuses, cyniques sans grandeur, malpropres, repoussantes, âmes dépenaillées dans des robes en lambeaux, haillons de chair dans des jupons sales. Rien qui vous enlève, rien qui vous soulève même : nous sommes plus bas que terre; tout nous manque, l'air et le mouvement, — on entre dans cette œuvre comme on descend dans une fosse. La fosse est plus noire encore qu'on ne l'aurait pu penser; on y touche tant d'immondices, on

y est heurté par tant de coudes malpropres, on y respire une atmosphère si répugnante, qu'on en sort écœuré à jamais. Au dehors, le ciel brille encore, les feuilles chantent, les eaux courent, il y a du soleil sur les toits bruns, il y a des trilles d'oiseaux dans les arbres, et la poussière des grandes routes garde un bon parfum de terre mouillée ; les fontaines sont gaies, la foule s'agite, — il y a partout du mouvement et de la lumière, et c'est la vie. Et cette vie, cette vie qu'on retrouve au sortir des entrailles ténébreuses de la terre, cette vie qu'on retrouve au sortir d'une œuvre aussi profondément triste et noire, cette vie qui marche, qui parle, qui agit, cette vie qui vit enfin, comme on la salue et comme on l'aime ! Comme on la sent jeune, et superbe, et meilleure que les livres !

Oui, meilleure que les livres... Jadis, — et il n'y a pas encore si longtemps, — jadis, non pas aux jours où la reine Berthe filait, mais tout banalement aux heures d'enthousiasme où les romantiques à cheveux longs montaient sur les tours de Notre-Dame pour

regarder lever la lune, — jadis, en ce temps heureux où l'on admirait beaucoup de choses, les livres étaient meilleurs que la vie. La vie était triste, d'abord parce que les grandes commotions avaient brisé bien des esprits et mutilé bien des âmes, ensuite parce que les boucheries de l'Empire avaient tué presque tout ce qui restait de vivace jeunesse dans cette race déjà épuisée. Après ces secousses, le calme plat écrasait les poitrines et les cœurs. Demandez au ponton démâté s'il ne souffre pas de ne pouvoir être frégate! La vie était donc triste à cette époque d'affaissement, volontaire chez les uns, involontaire chez les autres, mais toujours avilissant et mélancolique. Et pourtant, comme les œuvres de ce commencement du siècle nous exaltent encore! Comme elles éveillent en nous des amours que nous ne soupçonnions guère, des colères dont nous plaisantions tout à l'heure, des enthousiasmes qui nous laissent brisés et stupéfaits! Comme elles sont chaudes, et généreuses, et vibrantes, ces œuvres où Victor Hugo mettait son incomparable fougue de génie, où Lamartine laissait couler

sa tendresse pour toutes les grandes causes, où Musset jetait sa passion, ces œuvres où Casimir Delavigne exaltait la liberté, où Gautier exaltait l'art, où de Vigny exaltait la pensée et l'honneur, où Dumas prodiguait son inépuisable génie, où Janin dépensait ses paradoxes, sans compter, comme un grand seigneur qu'il était, et où l'on devine déjà, avec les élans emportés de George Sand, le cri rapide mais sublime de Barbier! Certes, à cette époque de puissante vitalité littéraire, à cette époque d'existence plate et comme écrasée, c'étaient les livres qui vous consolaient de la vie. On cherchait en eux les grands souvenirs et les grandes espérances, l'amour, la foi, la gloire, la colère, la haine souvent, mais toujours cette héroïque folie qui fait les œuvres spontanées et généreuses. Je m'imagine que les jeunes gens de 1830, qui avaient derrière eux l'évocation des journées rouges de la Révolution et de l'Empire, et qui en étaient réduits à dormir en un silence lourd, je m'imagine que ces jeunes gens trouvaient dans les œuvres contemporaines autre chose que de simples œuvres littéraires.

Ils voyaient dans Victor Hugo, ils voyaient dans Lamartine, ils voyaient dans Casimir Delavigne les chanteurs éloquents et emportés d'idées qui leur étaient chères, qu'ils n'eussent osé défendre en prose, mais qui, coulées dans le bronze des beaux vers ou dans l'airain des vers superbes, résonnaient en eux comme autant d'appels de clairon. Hernani, c'était la révolte de la liberté sauvage contre la majesté royale; Didier, c'était le peuple tout entier, le peuple qui entend l'honneur à sa façon, mais qui sait mourir pour cet honneur; Triboulet, c'était la laideur sublime; Saint-Vallier, c'était la révolte du droit contre le crime, révolte phraseuse peut-être, invraisemblable assurément, mais admirable comme un chapitre indigné de Tacite, — et partout, dans cette œuvre, dans les odes comme dans les drames, dans les romans comme dans les discours enflammés, ce que la jeunesse du temps applaudissait, ce qui l'affolait, ce qui la prenait aux tempes, c'était l'évocation des hautes vertus et l'exaltation des fières idées, c'était l'oubli de la vie petite et plate.

Aujourd'hui, tout a changé. La vie est triste peut-être : elle n'est ni plate ni petite. Nous sommes à une heure où, dans l'ordre social comme dans l'ordre de la science et de la pensée pure, tout est en jeu. Il faudrait, pour triompher des formidables problèmes qui sont posés devant nous, pour regarder en face toutes les questions dressées, il faudrait une génération nourrie de ces lectures dont nos pères se sont nourris. Certes, nous sommes des sages, au sens que les peuples primitifs attachent à ce mot. Nous allons au fond de toutes choses, nous disséquons nos sentiments, nous les connaissons autant qu'on les peut connaître, nous devenons grands découvreurs de nerfs et grands écorcheurs de chairs. Avec M. Renan, nous allons d'une religion à l'autre, les examinant toutes et n'en acceptant aucune; avec M. Taine, nous aboutissons aux conclusions désespérées du pessimisme scientifique; avec les romanciers naturalistes, nous avons étudié l'adultère sous toutes ses formes et sous toutes ses faces; avec les poètes de cette fin de siècle, nous nous sommes énervés en des mélancolies

plus ou moins mystiques et morbides. Et lorsque nous sortons, la tête lourde, de ces lectures qui nous font mal, il nous vient, à regarder le ciel sourire et les gens passer dans la rue, cette étrange idée que la vie vaut mieux que les livres.

Et c'est vrai, — la vie vaut mieux. Il y a encore, dans la vie, de grandes âmes et des cœurs sains. On peut être bourgeoise de province sans devenir Mme Bovary; on peut trouver, à Paris, et même dans les quartiers les moins orthodoxes, des maisons qui n'ont rien à voir avec celle de *Pot-Bouille;* les paysans ne sont pas tous si ignobles que ceux de M. Guy de Maupassant, les femmes du monde ne sont pas toutes si naïvement compliquées que celles de M. Paul Bourget; il n'est pas besoin d'aller, à la suite de M. Pierre Loti, chercher des amours sauvages sous des cieux exotiques, et de grandes passions sincères chez les petites négresses : — il y a, et même tout près de nous, des femmes qui sont tendres et des hommes qui sont fiers, des êtres qui laissent battre leurs cœurs dans leurs poitrines, qui

vivent la vie à pleines lèvres et à pleins poumons, qui se grisent d'enthousiasme, qui se paient encore de niaiseries exquises et de naïvetés superbes. Pour ceux-là, pour tous ceux-là, la vie vaut mieux que les livres. Que dis-je? pour ceux-là seulement? Pour vous, pour moi, pour tous. Si malheureux qu'on le suppose, il n'est pas un être dont le cœur n'ait jamais souffert pour une femme ou vibré pour la patrie, qui n'ait eu, qui n'ait encore, parfois, aux heures nobles, de grands tressaillements d'amour, ou d'orgueil, ou de colère, ou même de haine éperdue. Ces tressaillements, le roman moderne les supprime. Soit, — mais on les retrouve dans l'existence vulgaire. Autrefois les livres vous vengeaient de la vie : à cette heure de détraquement suprême, c'est la vie qui vous venge des livres.

Et voilà pourquoi le roman naturaliste est destiné à finir. Il finira, non pas parce qu'il est immoral, non pas parce qu'il est faux, non pas parce qu'il est anti-artistique, mais parce qu'il vous attriste au point de vous

dégoûter de lui. On en garde comme un souvenir de nausée : on peut l'admirer, mais avec un haut-le-cœur. C'est avec un frisson d'aise, c'est en respirant d'un souffle large, c'est en se sentant meilleur et plus grand qu'on admire les œuvres vraiment éternelles, les œuvres de rêve.

Le rêve, c'est ce que nos romanciers, c'est ce que nos dramaturges actuels ont voulu exiler, comme si on pouvait exiler la vie! Exiler le rêve, allons donc! Mais le rêve résiste, le rêve demeure immuable, le rêve remplit tous les beaux vers et toutes les grandes phrases sonores : il est l'âme de cette harpe ou de ce clairon, il en est la mélodie et la puissance même. C'est le rêve, le rêve seul, qui nous a fait Corneille si grand. Les vers de Corneille sont gonflés ou plats, il sont invraisemblables, ils sont déclamatoires, ils sont sublimement mauvais, j'y consens — mais ils sont sublimes. Et pourquoi cette beauté superbe et irraisonnée? Pourquoi cette force qu'on ne s'explique pas, et qu'on subit en s'étonnant? Pourquoi tous ces détails piteux formant cet ensemble admirable? C'est

qu'il y a là plus et mieux que de la beauté plastique, plus et mieux que du théâtre classique, plus et mieux que de l'Aristote : il y a la grande et souveraine éloquence du cœur qui parle, il y a la voix merveilleuse du rêve. Le Cid, c'est l'honneur espagnol, l'honneur phraseur et brutal, mais l'honneur merveilleusement pur dans son exagération même : c'est le rêve de l'honneur. Auguste pardonne comme on ne saurait pardonner, comme on ne pourrait pardonner, comme on n'a pardonné jamais : c'est le rêve de la clémence. Le vieil Horace trouve un cri de fierté sauvage et féroce : c'est le cri du patriotisme, c'est l'admirable folie du sacrifice. Polyeucte meurt en martyr pour une foi à laquelle il a tout livré : c'est la passion, c'est la folie, c'est la démence de la mort.

Et tout cela, passion, folie, démence, grands mots brefs et fiers, mouvements exaltés, poses oratoires, grossissement de forme, exagération de sentiment, tout cela vous saisit, vous remue, vous tord, vous broie dans l'étreinte éperdue de l'idéal. Et tout cela est faux, mais si splendidement et si fièrement

faux! Et il y a là mieux que l'exactitude épisodique, mieux même que l'absolue vérité psychologique, — il y a une exactitude qui défie nos petits calculs, il y a une vérité supérieure, il y a une idée qui a des ailes pour se perdre en plein ciel. Sans doute tout cela est trop haut, sans doute tout cela crie trop fort, — mais les infinis vous attirent, et il fait bon se briser les veines à jeter un cri superbe!

Tantôt mélancolique, tantôt âpre et orgueilleux, le rêve a rempli notre littérature entière. Qu'est-ce que la *Marseillaise*, s'il vous plaît, sinon l'appel fougueux d'un rêve en furie, d'un rêve qui a jeté la France contre l'Europe parce que l'Europe n'adoptait pas ce rêve? Qu'est-ce que le théâtre de Victor Hugo, sinon un rêve en quarante actes, un rêve de pitié, un rêve de noblesse chevaleresque, un rêve de dévouement stupide et magnanime, un rêve où les personnages passent comme des ombres avec le geste large et la voix lointaine des apparitions entrevues en une nuit de sommeil lourd?

Toute cette œuvre n'est qu'un rêve, mais un rêve qui vaut mieux que les réalités

malpropres et que les tristesses vulgaires. Et ce théâtre a beau rester peu scénique, il a beau nous choquer par des invraisemblances lamentables : il nous étonne, il nous passionne, il s'empare de nous comme un cauchemar ou nous berce comme un songe glorieux, il a des appels de clairon, il a des bruits de baisers et de larmes, il a des retentissements de fanfares, — il n'est pas la vie, sans doute, mais il en est le grossissement génial et la surhumaine évocation.

L'évocation de la vie... Il nous semble que tel doit devenir le but dernier de ces œuvres littéraires, qui ne peuvent rien nous apprendre sur nos fins suprêmes, mais qui doivent du moins nous consoler, nous rendre meilleure et plus fière cette existence rabaissée à plaisir, cette existence que le roman et le théâtre actuels traînent et abandonnent dans la boue des fossés. Il y a le fossé, sans doute, et dans le fossé pourrissent les débris et les herbes putrides, sous l'effrayante lumière du soleil désespérant; mais il y a aussi la route, la route avec son imprévu, avec son

infini, avec le but qu'on ne saurait atteindre, mais qu'on rêve de toute son âme, de toute sa pensée, de toute sa vie. Nous savons que le but fuira toujours; nous savons que la lumière sera plus accablante et la fatigue plus amère à chaque relai; nous savons que la vie est triste et basse, et triviale surtout, et desséchante, et pesante étrangement à ces voyageurs énervés que nous sommes... Et pourtant une chose doit nous exalter encore, — le rêve. Et voilà pourquoi nous cherchons dans la littérature plus et mieux que des observations micrographiques et des analyses minutieuses, plus et mieux que la descente dans une fosse dont l'odeur même nous fait mal : nous lui demandons cet air qui nous manque, cet espace dont nous traînons l'incurable envie, ce jet de lumière qui du moins, à la lecture d'une œuvre grande, nous éblouit le cœur en le brûlant. Et voilà pourquoi, si solide et si précise que soit la science dont on vit, nous lui préférons encore la passion dont on meurt. Il y a une ivresse à respirer le feu, et une sublime folie à regarder le soleil en face.

HOMMES ET PANTINS

HOMMES ET PANTINS

Vous douteriez-vous, vous qui applaudissez, sur les petites scènes de nos petits théâtres, de petits drames où se traînent des pantins sans révolte avec des femmes qui ont leurs nerfs, vous douteriez-vous qu'il existe encore, en pleine France, par ce siècle où les menus détails de psychologie semblent avoir étouffé la hautaine grandeur tragique, un drame qui vous ferait trembler si vous veniez l'entendre, qui vous remuerait et vous prendrait aux entrailles, un drame qui vous épouvanterait comme l'évocation terrible de la vie, un drame qui unit la simplicité classique à la brutalité réaliste, un drame de chair et de

sang, sur lequel éclate et rougeoie le soleil embrasé de la Provence ?

Vous me nommez l'*Arlésienne*... Sans doute, l'*Arlésienne* est un morceau violent et vigoureux, haut en couleur, primitif comme les passions puissantes, neuf comme la vieille histoire humaine. L'*Arlésienne*, c'est tout le Midi et tout Daudet; tout le Midi, avec son surchauffement et son affolement perpétuels, ses passions poussées loin et ses paysages crus; tout Daudet : avec les détails exquis que trouve ce charmeur et les personnages si crânement campés qu'il nous montre, ses paysans si beaux sous leurs costumes débraillés, ses femmes si adorables et si vagues à la fois, et ce troublant parfum d'amour qui monte de son œuvre entière. L'*Arlésienne* est une saisissante évocation du drame humain dans ce qu'il a de plus simple et de plus irréfléchi : jamais, peut-être, l'amour fou, l'amour insensé, l'amour de flamme n'avait jeté des cris pareils au milieu de ce cadre en feu. Et pourtant, ce n'est pas de l'*Arlésienne* que je parle. J'ai cherché un drame qui traitât d'un sujet plus psychologique et exploitât

une situation, moins poétique peut-être, mais plus profondément tragique. Ce drame, je l'ai trouvé dans le Midi encore, chez un poète qui manie cette merveilleuse et brûlante langue provençale, — et c'est le *Pain du péché*, du félibre Théodore Aubanel.

Le *Pain du péché*, c'est l'éternelle histoire, cette histoire qui a fait les frais du théâtre depuis qu'il s'appelle théâtre. Fanette est mariée au vieux Malandran. Ils habitent une ferme de la Crau, dans ce pays de lumière terrible, que le soleil brûle comme un perpétuel incendie. Le mari est vieux, et Fanette s'ennuie. Ses enfants eux-mêmes ne la consolent ni ne l'amusent. Mazandran, lui, c'est le paysan épris de la terre, le paysan amant du sol comme nous l'a montré M. Léon Cladel, comme nous le montrent encore des réalistes tels que MM. Camille Lemonnier et Emile Pouvillon. C'est l'âpre fouilleur de la glèbe, celui qui creuse et remue son champ, qui surveille ses bêtes, qui fait peur à ses valets, qui n'a jamais regardé le ciel que pour prédire le temps, qui vit cette vie massive et

simple des laboureurs de Jules Breton et des semeurs de Millet. Sa maîtresse, c'est la terre. « Il lutte avec elle, dit le poète : il l'empoigne et l'étreint dans ses bras, si fort, de l'aube au crépuscule, que le soir il n'en peut plus. » Et, pendant ce temps, la femme rêve de baisers et de caresses.

Voici le temps des moissons, voici la saison où le feu tombe du ciel lourd dans une pluie de lumière. Véranet arrive, apportant des nouvelles d'Arles : les taureaux courent toujours dans les arènes, sous les applaudissements des belles filles. Fanette tremble, elle a peur, elle pâlit, elle souffre : elle aime déjà. Oh! ce n'est pas Malandran qu'elle aime, le terrien acharné à la terre, celui qui l'oublie pour un sillon ou pour une charrette à pousser! Elle aime Véranet, le jeune homme, celui qui s'en va, la poitrine nue au vent, beau et fier comme un jeune dieu bruni par le soleil.

Quelques jours encore, et, après des scènes superbes de passion embrasée, elle sera la maîtresse de Véranet.

Malandran n'a rien vu, mais la valetaille

sait tout. Fanette rougit au nom seul de son amant. Elle n'ose plus baiser le visage des *petits*. Enfin une dernière honte l'affole : Malandran lui promet des bijoux. Oh! subir cette dernière humiliation! C'en est fait, — les deux amants se sont enfuis, ils partent, ils s'en vont, ils disparaissent, ils seront bientôt en Catalogne.

Mais Malandran les atteint. Ils sont à table, et les rasades alternent avec les baisers dans cette première orgie à deux. Véranet a entonné une chanson de joie, quand la porte se brise sous les coups du mari. On s'attend à une scène de meurtre. Non, — ce n'est pas le sang qui coule. Ce sont simplement les miettes du festin que Malandran plie dans la nappe et qu'il emporte avec lui, c'est le « pain du péché » qu'il va jeter à ses enfants, aux enfants de Fanette.

Il arrive. Les petits en larmes demandent nuit et jour leur père et leur mère. Malandran entre dans la chambre. Il décharge la besace et la pose sur la table, — et ces restes, ces restes du festin infâme, il les jette à ses enfants comme une épouvantable vengeance.

A ce moment, nouveau coup de scène, plus horrible encore. C'est Fanette qui accourt éperdue et qui leur crie : « Ne mangez pas! ne mangez pas! ce pain empoisonne! » Puis elle supplie son mari — non, son maître — elle le supplie d'épargner ses enfants; elle le supplie de la tuer, elle; elle lui confesse sa faute en se maudissant; — et l'homme répond ces seules paroles :

« C'est à Dieu à donner la vie ou la mort. Pour moi, c'est au remords que je livre ma vengeance. Qu'elle vienne ou non, tu es déjà morte. »

A ces mots, Fanette a pris un couteau sur la table. Elle se le plante dans le cœur, et roule ensanglantée.

« Ouvrez la porte », crie Malandran. Et tous arrivent, et tous voient ce cadavre, et tous voient les enfants tout salis du sang de la mère, — et, tandis que la foule des valets reste glacée d'effroi, le drame finit par ces terribles mots que crie Malandran :

« Morte comme un damné, comme un chien enterrée! Ah! le pain du péché est amer, camarades! »

Telle est l'œuvre, simple et nue, et féroce assurément. Certes, pareil drame ne saurait être joué sur nos scènes parisiennes. Il y a là trop de fougue et trop d'emportement pour le petit théâtre actuel. Mais il me semble que nous gagnerions à étudier ces œuvres violentes, ces œuvres vraiment tragiques, qui montrent le mal avec toutes ses couleurs crues, et qui laissent dans l'esprit, après la toile tombée, comme une poignante désolation.

Nous voilà loin du théâtre actuel, n'est-ce pas ? Certes, le théâtre actuel a beaucoup de bon. Il est savant, il est mouvementé; après les confidents classiques, il a eu l'esprit de supprimer les grands discoureurs romantiques; le théâtre actuel est du théâtre, c'est-à-dire qu'il est de la réalité vivante. Et pourtant, par-dessus ces minces comédies et ces tragédies fluettes, par-dessus ces levers de rideau où l'on marivaude en correcte prose « du monde » ou en jolis vers parnassiens, par-dessus ces tragi-comédies où la psychologie devient chaque jour plus délicate et plus affinée, par-dessus ces menues obser-

vations et cet agrément de quelques heures, par-dessus ces petits pantins s'agitant sur de petites scènes, par-dessus tout cet amas de décors, de gestes étriqués et de paroles banales, je voudrais voir passer quelquefois, irréfléchi, brutal, affolé, ce grand souffle de drame éperdu qui fait les œuvres vraiment poignantes. Je voudrais entendre parfois ces leçons saisissantes et hautaines qui nous montrent la lâcheté ou le vice mis au pilori. Je voudrais me sentir effrayé par l'évocation simple et brutale d'une faute et d'un châtiment. Le *castigat ridendo mores* a fait son temps, je le sais. On ne redresse rien par le rire : est-ce en s'amusant qu'on devient homme ? Montaigne seul oserait soutenir thèse pareille. Mais où le rire échoue, où le rire est piteusement impuissant, la terreur réussirait peut-être, la terreur qui fait frissonner les nerfs, la terreur qui glace les veines, la terreur qui ouvre les yeux tout grands, la terreur qui vous saisit sans crier gare, la terreur qui vous secoue et vous paralyse, la terreur qui vous ferait claquer les dents d'épouvante quand vous voyez le

vieux Malandran jeter à ses petits les miettes du pain du péché.

Au lieu de cela, qu'avons-nous dans notre théâtre actuel ? Le même sujet partout traité, partout exploité plutôt, — l'adultère. L'adultère a conquis le théâtre comme le roman, plus encore que le roman peut-être. Il va sans dire que je parle ici de l'adultère pris tantôt comme sujet principal, tantôt comme cause lointaine, tantôt comme effet encore à venir, mais prévu et fatalement amené. Ces trois personnages : le mari, la femme et l'amant, remplissent la scène contemporaine.

La femme, d'ordinaire, est mise au premier plan. Elle attriste ou charme le drame de ses coquetteries et de ses ennuis. Soit qu'on la glorifie tout brutalement, soit qu'on la dise irresponsable, elle est exaltée comme la victime de cette infamie dans laquelle, en vérité, elle joue le double rôle de dupe et de coupable, mais de dupe et de coupable doublement lâche. L'amant, lui, est d'ordinaire un jeune premier avenant, un « personnage sympathique », un charmant garçon doué de toutes les grâces, — lorsqu'il ne

devrait être et n'est en réalité qu'un piteux personnage sans vergogne. C'est sur lui que devrait retomber la risée publique, dans ce pays de France, qui aime les bouffonneries, sans doute, mais qui se targue aussi d'aimer l'honneur. Où trouvez-vous de l'honneur, s'il vous plaît, chez ce pique-assiettes de l'amour, chez ce mendiant de l'honneur des autres? En vérité, si quelque jour un grand satirique se levait, c'est sur l'amant qu'il devrait exercer les cruautés impitoyables de son fouet, — c'est l'amant qu'il devrait montrer craintif et furtif comme il est, au lieu de nous intéresser aux grandes douleurs que lui donnent des remords de parade. Eh bien! non. Dans ce triste théâtre actuel, c'est l'amant qui règne, l'amant qui fait des phrases, l'amant qui a lu les philosophes, l'amant qui dogmatise et qui triomphe, — tandis que le mari, le seul grand des trois personnages, traîne d'acte en acte et de scène en scène sa gravité grotesque et ses airs penauds.

Et pourtant, c'est lui encore qui garde le rôle noble et le rôle fier. Or qui donc, étant fier, peut être ridicule? Don César de Bazan

est superbe lorsqu'il se drape dans un lambeau de manteau troué. Le mari trompé ne saurait-il être superbe en se drapant dans son lambeau d'honneur sali? S'il connaît l'offense et s'il la supporte, c'est qu'il a une force de mépris qui devrait le rendre merveilleusement tragique, tragique d'une hautaine manière, tragique à la façon d'un bourreau, de celui qui entend réserver aux coupables, pour leur expiation lente, l'éternité du tête-à-tête. S'il ignore le crime, il est peut-être plus grand encore, grand de son ignorance même, car alors l'ignorance devient de la confiance. Allez dans les déserts, chez les Arabes; allez plus loin, chez les sauvages : les peuples primitifs ont toujours respecté et adoré la confiance. La confiance est l'une des grandes vertus, l'un des sublimes privilèges de l'homme droit. La confiance est de la chevalerie. Or qui donc, étant chevaleresque, peut être ridicule?

Est-il ridicule, ce Malandran, que sa femme avilit et qui n'en sait rien? Non. Il n'a jamais songé même que sa femme pût l'avilir. Il va à son champ, il surveille ses bœufs, il gourmande

ses valets, il sue, il creuse, il fouille la terre, il est tout entier à la rude besogne de la glèbe. Pendant ce temps, Fanette s'abandonne aux baisers de Véranet. Quel est le plus grand, s'il vous plaît, des amants qui se cachent pour le crime, ou du vieux paysan dont le buste monte droit vers le ciel, et qui, livré à son œuvre, ne sait rien au-delà de l'honnêteté, toute grossière, qu'aurait une brute loyale ? Et plus tard, quand les coupables sont surpris, quel est le plus grand, je vous prie, de cette femme qui se pâme, de ce beau garçon qui gouaille, ou du mari qui, pouvant les tuer tous les deux, aime mieux ramasser les miettes du festin maudit, pour aller les porter aux petits de la femme méprisée ? Et lorsque la femme est morte, éclaboussant les petits de son sang, n'est-elle pas superbement tragique, tragique à la rude façon d'Eschyle, cette sombre figure du bourreau qui surveille, les bras croisés, les derniers frémissements du cadavre ? Voilà, certes, le seul personnage vraiment grand de cette pièce vraiment humaine.

Nous, nous qui faisons du petit théâtre

pour de petites passions, nous aurions bâti un Malandran plus humain à notre dire, un Malandran qui aurait pardonné, comme si, devant certaines offenses et sous le ciel qui vous fait honte, un pardon n'était pas une lâcheté dernière. De Véranet, nous aurions fait un jeune premier très correct et très ganté; Fanette aurait été une femme ennuyée, étendue sur un sopha et lisant du Feuillet; Malandran serait devenu une sorte de *Maître de Forges*, un être riche de toutes les clémences, magnanime comme un héros de Corneille et ridicule par-dessus le marché, car nous avons le bon esprit, en applaudissant le pardon, de le signaler d'un léger sourire ironique. Ainsi étriqués et ramenés aux proportions du théâtre de notre fin de siècle, ces trois personnages, effrayants dans le drame provençal, seraient tout simplement piteux.

Ce qui prouve, une fois de plus, que le seul théâtre vraiment beau est encore le théâtre impossible. Tant qu'une œuvre d'art reste contenue dans les bornes que peut accepter

le vulgaire goût public, ce fameux « bon sens de la foule », si maladroitement vanté, tant que cette œuvre d'art se plie aux préjugés de la mode et aux exigences d'un niveau intellectuel moyen, cette œuvre d'art est à l'avance mauvaise. Mauvaise, pas toujours, mais toujours incomplète et fausse. Ce n'est pas avec des habits noirs, des gants, de petits gestes et de grandes phrases, de grandes infamies et de petits pardons, ce n'est pas avec tout cela qu'on fait de l'art supérieur. Autant vaudrait prendre Trissotin pour Apollon Musagète, ou s'extasier devant une statue de plâtre en se figurant que c'est Galathée.

Tant que le théâtre se contentera de cette demi-vérité et de cette demi-grandeur, il sera petit et faux. Ce qui lui manque, c'est la fougueuse passion enflammée, c'est l'art puissant et hardi. Qu'il s'intitule romantisme ou réalisme, peu nous importe, s'il est le génie! Et le génie ne s'enferme pas dans l'étroitesse des conventions et des habitudes prises; le génie a des aspérités, des brutalités, des férocités; comme il prend la gloire

d'assaut, c'est à l'abordage qu'il saisit le cœur humain, c'est par la force qu'il dompte l'admiration, c'est par de grands éclats, c'est sous des étreintes cruelles qu'il plie le monde à sa conception de l'art et de la vie. Qu'un grand dramaturge vienne, qu'il débarrasse notre scène des oripeaux et des pantins, qu'il y plante des personnages énergiques et des passions violentes, qu'il broie la chair et le sang, qu'il serre la tête dans un étau, qu'il glace les veines, qu'il remue les entrailles, — et vous verrez si cet homme ne bouleversera pas le théâtre comme on démolit huit cents ans de royauté sous la poussée furieuse d'une révolution ! Saluons donc tout ce qui peut annoncer, tout ce qui peut faire prévoir ce bouleversement de la scène contemporaine. Et disons bien haut que, par-dessus tant de fantoches couchés à terre, tant de menues pièces tombées, tant de petites et banales œuvres, nous voyons déjà monter au loin, — tel le soleil qui se lèverait sur un champ de bataille encore frémissant, — l'avènement irrésistible et fatal du grand théâtre héroïque.

225

PRÉFACE A UN RECUEIL DE VERS

PRÉFACE A UN RECUEIL DE VERS (1)

Savez-vous pourquoi j'aime votre livre, mon cher poète ? C'est parce qu'il est tout simple, tout ému, tout *bon enfant*. Il a du cœur, votre livre, — et le cœur vaut mieux que l'esprit. L'esprit dissèque, mais ne comprend pas : le cœur ne dissèque pas, mais il comprend. Vous êtes comme la Marie de l'Ecriture, vous avez choisi la bonne part.

Il est modeste, votre livre. Je vous entends d'ici vous écrier qu'il a raison d'être modeste. Eh bien ! vous avez tort tous les deux, votre livre et vous. Il a tort d'être si modeste,

(1) *Poésies*, par M. Martial Besson.

vous avez tort de ne point le croire trop modeste, — et je vous confonds tous les deux, poète et livre, dans le même blâme.

L'humilité est chose excellente, et je n'en disconviens pas. Il y a des gens qui sont bien forcés d'être humbles, puisqu'ils ne pourraient faire autrement. Il y en a d'autres qui pourraient faire autrement, et qui sont humbles. Votre livre est de ces gens-là. Il déteste les couleurs voyantes, il s'habille en petit bourgeois, il n'a ni jabot ni manchettes de dentelles, il s'obstine à ne pas vouloir frapper les yeux. Et voyez le malheur ! un trop grand air d'humilité ressemble tellement à la fierté suprême ; Don César de Bazan, le manteau râpé, l'oreille déchirée, a tant de noblesse dans sa gueuserie, — qu'un vrai poète a beau crier sur les toits : « Je ne suis pas poète ! » il ne le fait accroire à personne... Pardon, il le fait accroire à quelqu'un, à lui-même. Vous connaissez l'histoire du facteur rural qui raconte à tous les paysans la même fable burlesque et monstrueuse, qui l'a inventée, et qui finit par la croire vraie. Ainsi de vous, mon cher : un de ces jours, vous

croirez tout à fait, vous croirez sincèrement n'avoir jamais été poète ! N'ayant jamais été poète, vous désespérerez de le devenir, vous ne ferez plus de vers, — et nous y perdrons, et vous y perdrez, et tout le monde y perdra.

Poète, vous l'êtes, et d'une charmante façon. Vos vers sont simples. Et rien d'exquis comme la simplicité. Le reste est maquillage, le reste est poudre de riz, le reste est grimace affectée : la simplicité est un sourire perpétuel, toujours frais, toujours nouveau, qui fait plaisir à voir. La simplicité, c'est l'idylle du vacher et de la petite paysanne le long des herbages; la simplicité, c'est la bonne nature toujours diverse et partout la même; c'est le parfum des foins, c'est la fraîcheur des ruisseaux, c'est la clarté vague des feuillées, c'est l'odeur des églantiers, c'est l'*Angelus* qui sonne à l'heure où commence à chanter le premier rossignol, c'est la contemplation silencieuse d'une nuit muette, d'une de ces nuits où les amants écoutent les étoiles; c'est la grâce des amitiés franches et la douceur de la légère gaieté; c'est le premier battement du cœur lorsqu'un autre

cœur s'en approche ; c'est la première chanson de cet oiseau qui cherche un nid, qui le fait, et qui, après bien des nids brisés, rêvera encore d'en faire un autre ; c'est l'enfant avec ses questions naïves, c'est l'amour pour toutes les choses aimables, ce sont tous les sentiments humains, toutes les sensations naturelles, tout ce qui est nous. Et tout cela, doucement senti et doucement chanté par un artiste qui sait faire oublier son art, tout cela est devenu votre livre.

En le lisant, je n'ai pas eu de grandes émotions, je l'avoue. Votre livre n'est pas de ceux qui terrifient ou qui élèvent. Je n'y ai pas retrouvé non plus ces choses nouvelles auxquelles nous accoutument nos écrivains contemporains, les puissants brasseurs d'idées. Je n'y ai pas trouvé le grand souffle lyrique, ni l'inspiration frémissante, ni le cliquetis des mots. Non, — mais de la grâce, du charme, ce je ne sais quoi qui fait du lecteur un ami pour le poète, et du poète un compagnon de voyage pour le lecteur.

D'autres planent au-dessus de la montagne : ce sont les aigles, — c'est Victor Hugo,

c'est Lamartine, c'est Musset. D'autres, qui sont les géants et qui s'appellent Vigny ou Laprade, gravissent la cime jusqu'au bout, sans regarder en arrière, perdus dans le silence farouche des solitudes. D'autres enfin, qui sont les sages, et qui sont les poètes aussi, d'autres demeurent à mi-côte, sous les frênes ou les hêtres. Ils regardent planer les aigles, ils regardent lutter les géants, ils savent les admirer, ils les trouvent plus grands que nature, ils les grandissent encore dans leurs rêves, — mais ils demeurent à mi-côte, heureux de vivre et d'être des hommes, et de savoir dire tout simplement ce qu'ils sentent tout simplement.

Vous êtes de ceux-là, mon cher poète. Vous n'avez pas tenté

L'escalade impossible des cieux ;

vous n'avez pas cherché à violenter la gloire, pas même à prendre le bonheur de force. Vous l'avez laissé venir de lui-même, et je suis sûr qu'il est venu, car il vous poursuit toujours quand vous ne le poursuivez pas.

Et voilà pourquoi, avec ses faiblesses, votre livre m'a charmé : c'est qu'il m'a donné cette nostalgie de la vie paisible, de la vie simple, de cette vie qui vous a inspiré vos meilleurs vers, les plus personnels et les plus parfaits du recueil. Et voilà pourquoi je vous dis publiquement, infortuné, tout le bien que je pense de votre livre. Et voilà pourquoi je lui reproche trop de modestie, et voilà pourquoi je l'aime : c'est que j'y ai retrouvé des choses senties et des choses pensées, ainsi qu'on revit sa vie en feuilletant un journal intime.

Que votre livre devienne un peu le journal intime de quelqu'un, qu'une strophe en reste dans le cœur, qu'une mélodie en reste dans l'oreille, qu'il en demeure, chez les autres comme chez moi, un souvenir aimable, — c'est là ce que je vous souhaite, et peut-on souhaiter mieux ?

M. PIERRE LOTI

M. PIERRE LOTI

Il vient une heure où les littératures souffrent d'anémie comme les viveurs qui ont usé leur force et leur sève. Plus ou moins reculée, plus ou moins différée, cette heure arrive pourtant, cette heure doit fatalement arriver quand toutes les passions naturelles paraissent avoir été exploitées, quand on a, selon une énergique et pittoresque expression, « retapé toutes les vieilles larmes », quand les paysages connus sont devenus vulgaires, quand on semble avoir épuisé la nature. D'abord on essaie de la rajeunir par des subterfuges. Au lieu de nous peindre toujours les grands horizons conventionnels, aux lignes précises et

aux couleurs classiques, on cherche de frêles tableautins à parachever d'une main délicate. M. François Coppée et son école explorent les faubourgs, et de ces fabriques, de ces terrains vagues, de ces chemins semés d'écailles d'huîtres, de ces tourlourous qui s'en vont par les champs, de ces peupliers poussiéreux, de ces canotiers en goguette, de ces petites auberges d'où montent des chansons, de tout cet ensemble, en apparence si banal, ils tirent des impressions nouvelles et comme une âme inconnue. Jusque-là, rien que de très naturel, rien même que d'excellent. Mais arrive une heure où ce rajeunissement léger ne suffit plus.. Le cadre a varié, sans doute, et encore a-t-il varié d'une façon bien insaisissable : mais les personnages restent toujours les mêmes, ce sont toujours les mêmes sentiments que le poète évoque ou les mêmes sensations qu'il éveille, c'est toujours notre cœur, notre vieux cœur usé, qui vit ou vivote dans ces toiles. Où trouver la nouveauté? Où trouver un peu de sève ardente ? Et c'est alors que M. Pierre Loti invente Taïti et l'Afrique, pour jeter au milieu de ces paysages étranges les cris de

passion d'étranges amours, en faisant jaillir du néant toute une littérature neuve, toute une floraison de sentiments spontanés, et, qu'on nous passe l'expression, toute une poésie de rechange.

C'est à ce titre seul que nous étudierons l'œuvre du brillant écrivain. D'autres en ont dit les qualités vraiment exceptionnelles : ils ont montré ce style haletant, coupé, frémissant, plus heurté que la parole elle-même; ils ont montré ces descriptions d'une chaleur brûlante comme le soleil des Tropiques, et la torride flamme de ces mots embrasés. Nous ne considérerons l'œuvre de M. Pierre Loti que comme un signe des temps, en laissant de côté, autant que nous le pourrons sans parti-pris, la personnalité du jeune maître.

Nous avons dit la personnalité, — et nous nous arrêtons ici dès l'abord. Car c'est là, somme toute, le meilleur titre qu'ait cette œuvre à l'attention des délicats esprits. Elle est sortie tout entière, ce nous semble, d'un paradoxe poursuivi à outrance; elle a tous les éclatants défauts des œuvres d'exception : ce qu'on ne peut lui dénier, c'est d'être

personnelle. Personnelle dans la forme, car cette langue si violente, si entrecoupée, si bien semée de points suspensifs ou exclamatifs, cette langue sonore et chaude ne ressemble à rien qui la précède : elle n'a ni la bonhomie du Daudet, ni la massivité du Zola, ni la lente harmonie du Flaubert, ni même la couleur vive, mais sobre, d'une page de Fromentin, cet autre grand découvreur des pays brûlés ; elle n'est ni contournée comme la langue des De Goncourt, ni franchement sèche comme celle de M. Guy de Maupassant, ni profondément travaillée comme celle de M. Bourget : cette langue-là ne relève que d'elle seule. Elle s'est fait son rythme, sa métrique particulière; elle a de bizarres sonorités cuivrées dans les paysages, et une netteté singulière dans l'action : elle parle, et elle parle vite, avec un négligé apparent qui n'est pas sans lui donner du charme. Je ne sais que M. Daudet qui ait usé parfois d'une langue pareille, — et encore n'a-t-il jamais employé tant de couleurs tranchées ni tant de suspensions inattendues. La langue de M. Pierre Loti lui appartient donc tout

entière : on peut dire, sans exagération ni périphrase, que l'artiste a coulé ses pensées dans un moule fait à dessein pour son art et rien que pour son art.

L'art lui-même est-il personnel? Voilà la question grave, celle qu'on résoudra après un siècle seulement, quand le bruit de nos petites disputes se sera lentement éteint dans le grand silence qui suit les générations mortes. A l'heure actuelle, et puisqu'il s'agit de juger un écrivain en pleine possession de son talent, le critique ne peut, — c'est là son droit et son devoir, — qu'énoncer quelques opinions personnelles, sous restriction de ce que l'avenir nous réserve, et sans prétendre en aucune façon à la sérénité d'une sentence définitive. Montaigne eût dit : « Que sais-je ? » Rabelais eût dit : « Peut-être ! » Molière n'eût rien dit du tout. Il faudrait être singulièrement osé pour affirmer où le doute seul est permis.

Il nous semble pourtant — est-ce sévérité trop grande? Est-ce parti-pris de réaction? — il nous semble qu'abstraction faite du style, l'art de M. Pierre Loti n'est personnel qu'à moitié.

Comprenant ou devinant qu'aux heures d'anémie cérébrale, aux heures de pauvreté littéraire, quand on a bu trop de lait et qu'on s'est lassé de boire du sang, une tasse d'un breuvage nouveau est toujours la bienvenue, pour peu que le breuvage soit âpre, M. Pierre Loti nous a offert un genre absolument neuf en apparence, et que lui-même a pu croire neuf : il a transporté son héros sous les forêts de Taïti ou dans les déserts de la Sénégambie, il l'a fait aimer des femmes noires ou cuivrées, il a tiré de ces passions torrides des accents d'une fougue pénétrante, de ces accents qui vous remuent les entrailles. Sur la trame légère de ses récits, il a semé des descriptions étincelantes, des chapitres à détacher, des morceaux « choisis » d'une beauté merveilleuse. Tous ses personnages ont été brossés à coups rudes, toutes ses femmes sont primitives et affolées de délire : c'est une épopée de l'amour tropical. Soit. Mais, somme toute, ce n'est qu'une épopée de l'amour. Cette épopée, d'autres l'avaient écrite avant M. Pierre Loti. Ces deux personnages, la femme et

l'amant, tous les grands romanciers les ont traités, parfois en en ajoutant un troisième, que M. Pierre Loti a eu raison de laisser dans l'ombre plutôt que de le traîner dans le ridicule ; et, soit dit en passant, c'est là une des plus originales qualités que nous lui connaissions. Oui, — cette idylle qu'il peint avec des mots si chauds et des couleurs si crues, bien d'autres que lui l'ont peinte depuis que le monde est le monde. Ils l'ont placée où ils l'ont voulu, depuis les plus lointaines terres jusqu'aux villes civilisées. Cette histoire a été exploitée par tous, et merveilleusement exploitée par plusieurs. Il n'est pas un de nos romanciers qui n'en ait fait son chef-d'œuvre, et je sais des poètes qui l'ont splendidement évoquée. M. Pierre Loti a-t-il ajouté quelque chose à cette histoire ? Non assurément. A-t-il retourné puissamment ces deux personnages toujours les mêmes ? Non encore, mille fois non. Il s'est contenté de leur donner une vie saisissante, de les faire se mouvoir dans un cadre éblouissant, de mettre en eux des cris farouches et parfois sublimes : c'est là sans doute une admirable

qualité, mais, le vieux fonds restant le même, aucun filon nouveau n'étant découvert, ce n'est qu'une qualité relative. Or, en grand art, relatif équivaut à négatif.

On ne saurait donc, ce nous semble, attribuer au jeune maître une réelle originalité de création, une vision particulière de la vie.

Nous n'avons parlé ici que de l'amour, parce que toutes les œuvres de M. Pierre Loti — une seule exceptée — sont de vrais poèmes d'amour. Mais, puisque le pessimisme est à la mode, et qu'il perce d'une façon indéniable sous la trame de ces romans dont la passion devrait pourtant en être la négation même, il nous semble curieux de voir ce qu'est le pessimisme chez M. Pierre Loti.

Ce pessimisme-là n'est pas la mélancolie de M. Sully Prudhomme, ni la tristesse de M. Bourget, ni le dilettantisme vaguement mélancolique de M. Renan : c'est plutôt le pessimisme des réalistes et de M. Zola. Comme le maître du naturalisme, M. Pierre Loti nous montre surtout en l'homme la brute qu'il y a au fond de lui. Sous ces climats rou-

ges, dans ces amours effrénées, c'est la brute qui s'abandonne à la fatalité de la passion. On sent déjà l'incurable tristesse qui doit gémir sous toutes ces étreintes et dans tous ces cris. Mais cette tristesse n'a rien de personnel, rien de particulier aux héros de M. Pierre Loti : cette tristesse, c'est celle que nous montre M. Zola dans toute son épopée des Rougon-Macquart ; somme toute, c'est la douleur universelle dans ce qu'elle a d'éternel et de vulgaire, dans l'abandon à la Fatalité, dans la crainte et l'appétit de la mort, dans la résignation de l'être en qui la bête triste prend le dessus. Pessimisme grand comme le monde, pessimisme *vrai*, pessimisme beau à sa façon, beau de simplicité brutale, — mais pessimisme que M. Pierre Loti n'a pas inauguré, pessimisme qu'il ne pouvait inventer comme une douleur nouvelle, car ce pessimisme, raisonné ou non, a rempli l'animal humain depuis les milliers de siècles qu'il se débat contre son âme.

Il n'y a donc là, comme pensée, rien de bien nouveau ni rien de bien saillant. Somme toute — et en ce qui concerne la question de

fond — ce n'est là qu'une des faces du roman réaliste actuel. M. Zola aurait pu écrire le *Roman d'un Spahi* ou *Mon frère Yves*. Même philosophie sombre, mêmes instincts poignants, même passion bestiale chez les personnages des deux écrivains.

M. Pierre Loti n'a donc d'absolument personnel que son style. Et ce nous est une vive jouissance que d'arriver à cette partie de notre étude, car ici nous pouvons admirer sans réserves. Les réserves que nous ferions ne seraient que des chicanes : elles porteraient sur certains détails purement matériels, entr'autres sur cette fatigante habitude qu'a l'auteur de semer toutes ses pages de points de suspension qui s'allongent en lignes serrées. Il en résulte une tension perpétuelle pour les nerfs du lecteur, — et, ce qui est plus grave, un air d'inachevé, de négligé, de vague, qui ôte à l'œuvre quelque chose de sa puissance. Il importe, ce nous semble, qu'un roman d'observation soit solide et massif, même d'apparence : c'est à de pareilles qualité, presque typographiques, que les romans de M. Zola ou de M. Ferdinand Fabre

doivent quelque chose de leur inattaquable perfection. Mais, si nous oublions ce petit point de critique mesquine, il nous faut reconnaître que le style de M. Pierre Loti a une nervosité dans l'action et un pittoresque de description qui dépassent tous les essais antérieurs. On ne saurait allier crayon si sûr à couleurs si vives : c'est de la magie harmonieuse, c'est une ivresse de sons et de contours, c'est la superbe évocation des êtres et des paysages. Qu'il nous montre les amants se donnant l'un à l'autre, sous le grand arbre, dans le silence de la nuit tropicale; qu'il nous peigne la route où pourrissent les cadavres des chameaux, ou la montagne que Loti et Rarahu gravissent enlacés; qu'il fasse se dresser devant nous les paysages voilés de la Bretagne, ses ciels humides, ses plaines désolées, ses calvaires en pleins champs, ses christs plantés au bord des grandes routes; qu'il devine la descente du cadavre à travers les immensités calmes de la mer, — quoi qu'il peigne, quoi qu'il fasse jaillir du néant, son style a des richesses picturales et des sonorités mélodiques peu

communes. M. Pierre Loti est un virtuose de l'art plastique : à ce titre, mais à ce titre seul, nous lui reconnaissons une écrasante supériorité sur la plupart de nos jeunes romanciers contemporains.

Il voit grand. C'est là le suprême éloge à faire de lui, et c'est bien près d'être le plus beau de tous les éloges. Il nous semble qu'il y a un rare courage et une merveilleuse force à brosser du paysage héroïque. Il y faut mettre, non plus seulement les observations précises de nos naturalistes ni la vision nette des impressionnistes, mais aussi quelque chose de soi-même, quelque chose de son cœur et de son âme. Il y faut mettre comme une éternelle et vivante synthèse de la matière animée, il faut aider à la nature, et rassembler, en une page comme sur une toile, tous ses instincts, tous ses amours, sa vie entière. M. Pierre Loti le fait. On sent que son cœur bat dans ses paysages, qu'il les brosse avec fièvre, avec passion, avec une infinie et grave tendresse. Il a la fougue, la fidélité et la jalousie de son art : il peint comme on aime.

Le seul reproche que nous lui fassions, c'est d'aimer trop loin. Disons le mot : c'est d'accepter un succès trop aisé, lorsque, avec les moyens admirables dont il dispose, il pourrait, en s'attaquant à des personnages vulgaires dans un cadre simple, faire une œuvre moins originale peut-être, moins étrange, mais vraiment grande et digne de lui, mais émue, mais primitive, mais pittoresque encore dans un cadre plus sobre. Ce nous a été un plaisir que de le voir, dans *Mon frère Yves*, inaugurer une nouvelle manière. Chercher ses sujets trop loin, les chercher, de parti-pris, hors de tous les sentiers battus, c'est faire œuvre de modestie, dirait le jeune maître. Nous disons, nous : c'est faire aveu d'impuissance. Impuissance relative, s'entend, impuissance qui peut avoir des éclairs de génie, mais impuissance. Qui s'exile, se condamne : — or c'est s'exiler que fuir nos climats pour aller faire de la littérature exotique. On y peut trouver des veines inconnues à exploiter, une belle place à prendre, une gloire à créer de toutes pièces. Mais on a fait une œuvre d'exception,

et, si parfaites soient-elles, les œuvres d'exception périssent. Que dis-je ? elles sont mortes à l'avance. Elles ne sauraient vivre, puisque nous ne vivons pas en elles. Nous les regardons avec intérêt, nous y trouvons l'aimable distraction d'une heure, — mais l'heure passe, la curiosité tombe, et l'œuvre tombe avec elle. Le jour où l'on nous montrera du roman hottentot, le roman hottentot fera courir tout Paris. Les dames en raffoleront pendant une quinzaine, les jeunes gens pendant un mois, et certains malheureux — dont nous sommes — pendant une année entière. Mais, quand nous saurons bien comment aiment les Hottentotes, quand tous ces paysages nous seront devenus familiers, quand il n'y aura plus de son dans le ventre de la poupée, nous laisserons là ce cadavre de poupée éventrée pour revenir aux gens qui passent dans la rue, à l'ami qui vient nous voir et à la femme que nous aimons. Toute comparaison gardée, tel est le sort qui attend le roman exotique, si brillamment défendu soit-il par le plus grand peintre qu'on suppose. Remuant de vieux sentiments

connus et de vieilles situations rebattues, n'ayant pour lui que sa forme riche et forte, il ne saurait prétendre qu'à un succès de curiosité passagère, au feu de paille de la gloire.

Un auteur de petit talent se contenterait de cette pacotille. Mais M. Pierre Loti est plus et mieux qu'un vulgaire ouvrier de lettres. Il a des yeux et de l'âme, — c'est-à-dire plus qu'il n'en faut pour être un virtuose fougueux et un profond poète. Jusqu'ici, il n'a guère donné que des romans exotiques, fort beaux et fort brillants, qui ont établi sa réputation, mais qui seraient impuissants peut-être à la garder entière. Ces essais auront eu une utilité et une gloire : ils auront réveillé et comme rajeuni notre littérature, ils lui auront donné du sang. Mais c'est assez s'ouvrir les veines pour une transfusion dangereuse et inutile. Ce n'est pas avec quelques œuvres neuves, fussent-elles merveilleuses, qu'on pourra remédier à l'incurable anémie d'un siècle qui meurt. Il lui faudrait autre chose que ces quelques gouttes de sève, et ce commencement de cadavre ne sera galvanisé

que par un vigoureux retour au grand air, à la vie des champs, à la primitive nature, aux paysages aimés et aux sentiments simples. Assez de remèdes factices, inutiles au malade qui les prend, et mortels à l'écrivain qui les lui fait prendre! Comme l'imitation du roman russe, comme la restitution des vieilles formes populaires, le roman exotique n'est qu'un pâle espoir de résurrection impossible. Il nous semble donc que, sous peine de laisser une œuvre éphémère et petite, M. Pierre Loti doit attacher son beau talent à mieux que ces fantaisies de lettré. Déjà, dans *Mon Frère Yves*, il a semblé revenir aux horizons de la terre natale, à des personnages qui nous sont familiers, à des sentiments vieux et éternels comme le monde. C'était là un signe d'énergique et bienfaisant retour. Nous croyons qu'en affirmant ce premier pas dans une route à lui nouvelle, M. Pierre Loti rencontrera sur son chemin bien des succès, et, ce qui vaut singulièrement mieux encore, bien des œuvres solides à penser et à écrire. Après les rouges en sang, qu'il nous donne les grisailles en larmes ou les floraisons souriantes :

sa palette n'a eu jusqu'ici que de la pourpre et du ciel, — qu'il y tombe un peu de soleil tiède, un peu de verdure grasse, et, dans nos paysages de France, au milieu d'un cadre en apparence terne et banal, il saura, se débarrassant ainsi de ses triomphes trop faciles, nous donner l'œuvre vraiment définitive, l'œuvre du coloriste complet et du conteur achevé. Nous l'avons dit, s'exiler trop loin, c'est faire un tacite aveu d'impuissance. Nous ne croyons pas à l'impuissance de M. Pierre Loti. Le nerveux et brillant écrivain nous pardonnera donc de lui rappeler que les luttes les plus âpres sont ainsi les plus belles, et qu'il y a plus de grandeur à reprendre les sujets connus dans des cadres vulgaires, qu'à éblouir son lecteur par la fascination d'un ciel torride, sans lui laisser la puissance de réfléchir, — cette puissance dont la postérité fait ensuite un si terrible usage. On ne réussit, devînt-on chef d'école, qu'à créer ainsi une nouvelle école d'exception. Si l'on est un amateur, on ne reste qu'un amateur; si l'on est un sincère et vaillant artiste, si l'on avait de quoi violer la gloire, on n'est

qu'un déserteur de sa gloire et de son art. Car la gloire éternelle et l'art immortel ne recherchent pas qui s'enferme jalousement en un petit cadre étroit : il faut, pour les soumettre, se soumettre soi-même à ce que l'art a de général, à ce que la gloire a de vraiment humain, — à ces Fourches Caudines qui humilient les médiocres, mais sous lesquelles on peut se baisser sans rougir, quand on est grand.

A PROPOS D'AMOUR

A PROPOS D'AMOUR

NULLE époque, peut-être, n'a compris et chanté l'amour comme la nôtre.

Non l'amour harmonieux des Grecs, ni le dévergondage des derniers Romains, ni l'âpre passion du Romancero, ni le mysticisme des missels du moyen âge, ni l'élégante galanterie du grand siècle, ni même la passion exaltée de Rousseau et des hommes de sa race, — mais l'amour sous toutes les formes, l'amour ondoyant, l'amour divers, qui varie selon les mille aspects de la nature humaine, qui est tantôt gai, tantôt brutal, tantôt délicieusement tendre, tantôt poudré d'une fine poussière de scepticisme, l'amour complet enfin,

l'amour changeant et personnel comme la vie elle-même.

Il semble qu'avec le détraquement cérébral et l'épuisement des nerfs, notre race ait atteint, sans le vouloir ni le savoir, à je ne sais quelle infinie délicatesse du cœur. Fatiguée des luttes et des problèmes de l'esprit, c'est vers l'instinct qu'elle se tourne, — vers cet instinct sublime qui jette deux êtres dans les bras l'un de l'autre, qui brûle deux vies en les unissant, et qui fait jaillir du néant comme un éblouissement de génie.

Qu'ils le veuillent ou non, les poètes de cette fin de siècle sont et demeurent des poètes d'amour. Et il faut cet éclair, il faut cette flamme, il faut cette brûlure pour animer des œuvres qu'une forme inattaquable et une impitoyable perfection rendraient hautaines et froides comme les Galathées de Pygmalions impuissants. Jamais comme aujourd'hui, quoiqu'on s'en défende, la poésie n'a été profondément personnelle. Elle se croit de glace, — elle est de flamme. On y sent l'âme battre et le cœur pleurer. Et voilà pourquoi la poésie contemporaine garde

encore, même après les sérénités de l'art classique et les magnificences du romantisme, une originalité réelle et une pénétrante beauté. Achevée de forme, belle comme du marbre sans chair, elle a pourtant, sous cette enveloppe désespérément froide, des frissons de vie éperdue. On dirait qu'elle s'attache à arrêter ces frissons, à les refouler, à les écraser sous son utopie d'art impersonnel et sous son exagération d'harmonie plastique. On dirait qu'elle veut orner le vase au point de faire oublier le parfum. Mais il viendra un jour où le vase sera brisé, soit par une révolution des choses de l'esprit, soit par un retour à l'art primitif, soit par cet impérieux besoin de nouveauté qui est en nous, soit par la fatigue et la monotonie de la perfection trop parfaite, soit simplement par la puissance du temps qui marche et la cendre des idées amoncelées. Le vase périra, il tombera en éclats dispersés, il deviendra poussière et souvenir, s'il ne devient pas risée, — mais le parfum restera, lui, le parfum montera plus doux et plus pur des restes entr'ouverts, le parfum survivra à l'urne, et nous verrons

encore, après la ruine d'une forme impeccable pourtant, le triomphe éternel de l'amour.

Et cela est si vrai déjà, que l'on peut établir entre les poètes comme un degré de comparaison exacte. Et ce point de repère, et ce joug sous lequel ils passent et doivent passer tous, ce n'est pas la plus ou moins grande richesse du style mis en œuvre, ni même la valeur intrinsèque des idées, ni la nouveauté des moyens et des artifices, — c'est la façon dont chacun a compris et chanté l'amour. Les uns n'y ont vu qu'un prétexte, un cadre à descriptions ou à paraphrases : ceux-là peuvent parler une langue éloquente, fière, souple, merveilleuse; ils peuvent accumuler les beaux vers sur les strophes musicales, ils peuvent avoir du génie et remuer des mondes, — ils ne remueront pas des cœurs : ils auront un succès auprès des lettrés, ils seront grands artistes, ils ne seront pas poètes humains. On les admirera, on les suivra, on les adorera, mais sans les aimer. On leur tressera des couronnes de lauriers, — à d'autres les couronnes de roses. D'autres seront aimés des jeunes

gens et des femmes, et même des vieillards, car les vieillards se réveillent à tendre leurs mains glacées vers les foyers chauds et clairs. D'autres seront relus aux heures exquises ou tristes, d'autres seront évoqués par l'amant auprès de sa maîtresse, d'autres serviront de témoins muets à la grande idylle de l'amour. Ces autres, ce seront, ce sont déjà ceux qui laissent parler leur cœur dans des vers moins achevés peut-être, moins harmonieux, moins picturaux, moins marmoréens, mais dans des vers où une vie s'abandonne à qui la veut connaître. Et, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, c'est à ces élus qu'est la vraie et profonde gloire. Un soir de durée au cœur des amoureux, cela ne vaut-il pas mieux qu'une éternité de grandeur et de silence sur le hautain piédestal où la postérité place les merveilleux artistes ? Le piédestal est lourd, les statues sont superbes, la foule passe au-dessous, — mais elle passe muette, elle passe avec l'indifférence de l'admiration sans amour, elle a comme un sentiment d'amère impuissance et d'abaissement dédaigneux. Elle salue parce qu'il faut saluer : ainsi

saluait Guillaume Tell devant le chapeau de Gessler. Être le chapeau de Gessler, petite gloire, en vérité! J'aimerais encore mieux être le vieil ami qu'on retrouve au passage, l'air aimé qu'on fredonne, le souvenir qui vous met des larmes aux yeux, ou simplement la vague émotion d'une heure de mélancolie.

D'autres l'ont pensé, — et voilà pourquoi nous avons encore des poètes d'amour. Et comme ils ont été bien payés de leur peine, — s'il peut y avoir de la peine à sentir et à dire ce qu'on sent! La foule les aime, ceux-là, ceux qui parlent pour elle et qui souffrent avec elle. Les artistes les adorent, parce qu'ils ont atteint ce degré suprême de l'art, qui est la perfection sous l'air de négligence. Aimés de la foule, adorés des artistes, ils ont tout le monde pour eux, même Alceste. Car Alceste les embrasserait, ceux qui se laissent vivre et aimer, ceux qui chantent leur mie, o gué! ceux qui ne se gênent pas pour pleurer au mélodrame, dans ce mélodrame de la vie, que d'autres viennent voir en habit et en gants blancs. Sans doute l'habit est

correct, sans doute les gants blancs ont un air d'insolence superbe, sans doute il est beau, monocle à l'œil, de poser pour la galerie avec des airs impassibles, sans doute il est beau de dominer la vie, — mais comme il vaut mieux encore voir le brave homme qui s'accoude en face de la pièce, qui s'y intéresse, qui s'y passionne, qui s'y donne tout entier, qui vit sur la scène, et qui ne cache pas plus ses larmes que son rire! Celui-là est le seul heureux, — peut-être même est-il le seul grand. Celui-là, c'est le poète d'amour, celui-là, c'est le poète qu'on aime, le poète de tous ceux pour qui la vie humaine vaut encore la peine d'être vécue, puisque dans la vie il y a l'amour.

L'amour... L'amour a été, depuis quelque vingt ans, vu sous toutes ses faces et chanté sur des tons bien divers. Je ne parle pas des poètes qui n'ont guère usé de lui que comme d'un moyen de détail : M. Leconte de Lisle, par exemple, se sert de l'amour comme d'un prétexte à somptueuses descriptions de la nature vierge ; il lui demande le flot de pourpre qui doit rajeunir l'âme épuisée, —

mais il lui demande surtout un motif à grands vers sonores et pleins. Il y a, dans la poésie de M. Leconte de Lisle, tout autre chose que de l'amour : il y a les vastes horizons de la mythologie ou de l'histoire, il y a le génial grossissement de la nature humaine, il y a une épopée homérique en ce siècle qui l'est si peu. Mais l'amour, dans une œuvre pareille, ne pouvait être que l'accessoire : heureux sommes-nous déjà que ce détail du tableau soit largement et puissamment traité, avec une éloquence panthéiste de la plus merveilleuse grandeur.

Chez d'autres poètes, — M. de Banville, par exemple, — l'amour est un prétexte à lyrisme, à lyrisme superbe et abondant, à lyrisme musical comme une symphonie héroïque. M. de Banville n'entend pas l'amour à la petite façon moderne. Toutes ses femmes ont des seins de neige et des chairs de roses, leurs lèvres sont de pourpre, leurs cheveux noirs comme des ailes de corbeau, leurs torses purs comme le marbre, leurs bras blancs comme des lys. Elles ont des manières de déesses marchant dans les

rues. Souvent même elles restent en plein ciel, dans la brume lumineuse d'un Olympe auquel le poète semble croire, au milieu de l'odeur de l'encens et du parfum des violettes, sous l'immense sérénité métallique d'un azur calme. Il y a du sang de Vénus chez toutes ces femmes : toutes tiennent en mains la quenouille d'ivoire, ou la lance d'airain, ou surtout cette « grande lyre » que le poète célèbre avec le respect du fidèle agenouillé. Hélène revit en ces femmes anciennes ou modernes, qui nous rendent, en l'exagérant même, l'harmonie sublime de l'art antique. Riche et fastueuse, déroulant ses périodes comme les strophes d'un chœur ou les gestes d'une théorie, la langue de M. de Banville se prêterait mal aux mollesses, tout humaines, de l'amour tout humain. Il lui faut de la pourpre et de l'azur à remuer, — elle vit dans un perpétuel éblouissement de musique et de lumière. Ce n'est plus de l'amour : c'est de la poésie pure, c'est du rêve. C'est plus que du rêve, — c'est comme une réalité supérieure entrevue avec effroi. Ces femmes de glace splendide vous feraient

peur : elles sont trop belles. Trop belles, car il faut à nos instincts autre chose que ce marbre où jamais un frisson de chair n'a tressailli ; trop belles, car nous userions nos lèvres sur ces lèvres de pierre magique ; trop belles, car ces oreilles sont fermées aux sanglots des hommes comme aux injures des dieux ; trop belles, car ces yeux ont l'éclat froid et dur des méchancetés sublimes ; trop belles, car on devine, dans ces êtres auxquels le poète prête vie, tout un infini de cruelle perfection et de désolante splendeur. Le nimbe entoure de trop près la tête, le marbre cache le cœur, le sein ne palpite pas sous les bras fermés, — toutes ces femmes sont des vivantes trop hautaines ou des mortes trop bien mortes. Ne parlez pas d'amour devant ces apparitions qui montent lentement des siècles disparus ! Elles sont trop grandes pour aimer. Elles n'ont pas, elles n'ont jamais eu, elles ne sauraient avoir cette beauté plus douce, ce regard plus grave, ces lèvres plus chaudes, cette grâce émue et comme tempérée qui fort les femmes d'âme et de chair.

Cette grâce émue et comme tempérée, voilà ce que nous rencontrons chez la plupart des poètes actuels. Il semble que nous ayions perdu, avec les illusions dernières, le goût des grands cris et des airs tragiques. Ce que nous aimons, c'est un clair-obscur tiède et frais, c'est le jardin silencieux où viennent jaser Marius et Cosette, c'est l'horizon borné où passent des formes connues, c'est une femme d'Ary Scheffer dans un paysage de Corot, avec un air de Chopin joué en sourdine.

Tel nous apparaît l'amour chez la plupart de nos contemporains, — j'entends des poètes, c'est-à-dire de ces êtres trop complets, qui aiment à la fois du cœur et des nerfs. Le cœur, toujours jeune, demande seulement l'éternelle et primitive chanson, la chanson à deux voix, la chanson qui a bercé les générations de la terre depuis les commencements des siècles en enfance : les nerfs fatigués, les nerfs affaiblis et las demandent quelque chose qui les repose de la vie, — et ce quelque chose, ce sera d'ordinaire le cadre vague et mélancolique d'un paysage

tiède et comme trempé de rosée ou de larmes. M. Alphonse Daudet chantera le *Miserere* de l'amour avec une tristesse douce et comme résignée ; M. Catulle Mendès coulera en rondels délicats des sensations indéfinissables ; M. Armand Silvestre écrira des *Vers pour être chantés,* tendres et mélodieux, comme le soupir d'une femme aimée ; M. André Theuriet nous mènera par les bois, au printemps, en automne surtout, et il fera chanter par les feuilles, il fera soupirer par la solitude,

> L'hymne des éternelles peines
> Et des impossibles amours.

Il nous dira la mélancolie d'une tendresse douloureuse et refoulée : il en fera son poème le plus achevé, le plus impersonnel peut-être, mais aussi le plus poignant. Il nous dira aussi les émotions douces, ces émotions qui font du bien, parce qu'il y passe des souvenirs délicieux, de ces souvenirs sur lesquels les années jettent la transparence légère de leur première brume. Ce qui nous charme dans l'œuvre de M. André Theuriet, c'est

cette demi-teinte qui varie entre le bleu mélancolique et le rose à demi effacé. Rien de criard dans les couleurs ni dans les sentiments : la bonne odeur de la nature, le cher parfum des foins, le cadre des chansons populaires et des histoires villageoises, — et, au milieu de ces paysages simples, des amours simples comme eux, des amours aussi simples que les *lieder* allemands ou les naïves légendes. Qu'il nous montre les douleurs du départ ou les langueurs de l'exil, qu'il évoque la mort au milieu du parfum des foins frais coupés, qu'il rappelle à sa *payse* les souvenirs d'un amour large et fort, M. André Theuriet trouve des accents d'une sobriété exquise et d'une douceur infinie. Il écrit comme on causerait, par un crépuscule d'été, devant les bois muets, avec une femme tendre et finement émue. Son œuvre a l'abandon et le léger frisson de cette causerie, où se mêleraient, sans qu'on s'en doutât peut-être, la sentimentalité vague et le désir voluptueux : tous ces vers chantent et se plaignent comme les accords d'un lointain violon, et l'on ne sait vraiment, à écouter ces

demi-chansons et ces demi-plaintes, si l'on doit sourire ou pleurer.

On sourit surtout, on pleure parfois à lire les vers de M. André Lemoyne, ces vers si délicats, si musicaux, si remplis de choses. Ils ont un air naïf qui leur va bien : ils gardent, en notre siècle compliqué, la grâce des choses naturelles. L'amour y est frais, sain, honnête au sens élevé du mot, de cette honnêteté supérieure qui réside dans une beauté harmonieuse et ignorante d'elle-même. Toute cette poésie a des pudeurs de nature fraîchement découverte : il faut lui faire violence pour découvrir ses charmes, et l'on ne peut jamais se vanter de les connaître tous.

C'est là, n'est-il pas vrai ? l'une des grâces suprêmes de la poésie actuelle. Elle est discrète, elle est voilée, elle est comme trempée d'émotion insaisissable. Avez-vous vu les feuilles couvertes de rosée, d'une rosée qui tremble à leurs extrémités et sur leurs tiges, en menues gouttelettes qu'on ne saurait distinguer, mais qu'on devine vaguement à leur éclat d'une demi-seconde ? Tel l'amour, —

une rosée aussi, — tremble et brille sur tous les beaux vers que nous aimons. Seulement, il faut savoir qu'il est là pour le voir. Et voilà pourquoi notre poésie contemporaine, rebutante peut-être au premier abord, est pourtant si profondément attrayante à qui l'a étudiée et pénétrée. C'est qu'elle a des richesses inconnues, des tendresses qu'on ignore, des trésors d'amour qu'il faut découvrir peu à peu, et qui ne s'épanouissent jamais aux yeux de ce « sceptique moqueur » dont parle Sainte-Beuve.

Car le « sceptique moqueur » effraierait les *Aveux* de Bourget ou les *Intimités* de Coppée. Il y a tant d'amère mélancolie dans les *Aveux*, et tant d'amour élégant et délicat dans les *Intimités!* Des deux poètes, l'un, M. Bourget, semble avoir voulu faire une confession entière, une confession presque cynique parfois, tant elle est franche et loyale. L'autre, M. François Coppée, n'a voulu faire, semble-t-il, qu'une demi-confession. Il n'a prétendu nous montrer que l'extérieur d'un amour : et voilà qu'en montrant l'extérieur il a montré l'âme. Il a montré cette âme

tendre, infiniment caressante, mais comme poudrée de scepticisme aimable. Pour lui, chez lui, l'amour est le suprême caprice, la femme est cet être dans lequel on n'aime que son propre rêve, selon le mot terrible de Louis Bouilhet. Pour M. Coppée comme pour l'auteur de *Melaenis*, la femme n'est qu'un instrument sous l'archet du maître. Instrument délicieux et terrible, mais instrument encore et toujours.

Il semble que l'œuvre entière de François Coppée, — j'entends son œuvre amoureuse, — soit pénétrée de cette sorte d'égoïsme câlin. Le poète aime en poète : rien de plus naturel, — mais il aime surtout en artiste, avec coquetterie, avec l'apparence d'un rôle tendre joué. Amour des lèvres, dira-t-on. Non, — amour du cœur. Car le cœur du poète est ainsi fait, qu'il ne se donne jamais quand il croit se donner le mieux. Il se prête. Il se prête à la femme comme il se prête à l'art. Et le triste, et l'horrible de tout ceci, c'est qu'il croit se donner, c'est qu'il croit vivre pour une pensée qu'il anime volontairement lui-même,

c'est qu'il s'imagine adorer quand il s'adore. « Joie de rue, douleur de foyer, » — hélas! le lamentable proverbe de *Numa Roumestan* pourrait s'appliquer à bien des nobles cœurs. Nobles malgré leur légèreté, nobles malgré leur illusion épouvantable, nobles malgré cette préoccupation du moi qui fait d'eux leurs propres dupes et leurs propres victimes, nobles quand même, nobles malgré tout, car ils croient aimer, eux qui n'aiment guère, et ils essaient toujours de donner ce qu'ils ne peuvent que prêter. Figurez-vous, au lieu de Prométhée dévoré vivant par le vautour, une sorte de Prométhée à rebours, qui appellerait le martyre, qui ouvrirait sa poitrine, qui crierait à son bourreau de venir, et qui le verrait fuir éternellement.

Pas jusqu'au bout, hélas! — car il n'est guère une de ces vies qui n'ait son drame, il n'est guère un de ces poètes qui ne souffre et ne chante quelque poignante passion. Les uns, comme M. Coppée, écriront alors l'*Exilée* et quelques autres derniers poèmes où coule lentement la suprême larme du cœur; les autres, comme M. Sully Prudhomme, ne

mettront dans toute leur œuvre que le souvenir d'un fier et tendre amour brisé. Ceux-là seront les grands, les admirables poètes, ceux dont l'œuvre entière portera cette trace sanglante, comme une main rouge appliquée sur un mur. La tache sauvera le mur, la passion sauvera l'œuvre, — une fois de plus, la femme, même cruelle, même lâche, la femme aura sauvé le poète.

Ainsi éloignée de sa vie, ainsi désirée et perdue, elle lui inspirera une passion muette et angoissante. Il l'aimera sans désir, « comme on aime une étoile » ; il traînera pour elle les atroces et vaines tortures de la jalousie noble; avec cette sorte d'ivresse du sacrifice, il lui pardonnera les tortures passées; il lui promettra de rester fidèle à l'infidélité; il évoquera, dans chacun de ses vers frissonnants, les souvenirs qui ont des larmes et les choses qui ont des sanglots; il nous parlera de la chambre où il l'aimait, il nous redira les mots qu'il lui avait dits, il s'épouvantera de ne pouvoir, lui malheureux, la rendre heureuse... Avec toutes ces observations mélancoliques, avec tous ces détails

tristes, avec toutes ces analyses dures, il fera une œuvre profonde et poignante comme un chapitre de l'universelle douleur humaine. Les jeunes gens lui voueront leur culte enthousiaste, le culte qu'on rend à qui a souffert : viennent les heures d'émotion vibrante, c'est à lui qu'ils iront, ce sont ses vers qu'ils vivront comme on vit un roman tragique. Les femmes reliront ces vers, — elles les reliront par ces soirs de printemps, où je ne sais quel désir ou quel regret vous serre la gorge en vous mouillant les yeux; elles les reliront par ces crépuscules d'automne, où l'air tiède a des paroles de douleur et de pardon : elles puiseront dans l'œuvre familière ce je ne sais quoi d'amer et de bon qui vous arrache à la vie banale et sotte. Et les vieillards, les vieillards eux-mêmes, à relire cette œuvre pourtant découragée, mais passionnée et sincère, les vieillards, voyant leur vie déroulée à leurs pieds comme une plaine poudreuse où ils ont marché sous le soleil lourd en traînant le poids de leurs rêves, les vieillards songeront qu'une seule chose vous console de la vie : l'amour, — et qu'une seule chose

vous console de la mort : le souvenir de l'amour.

Car l'amour est triste, je le sais, quand il vous prend et vous secoue, quand il se saisit de vous pour vous imposer ses caprices atroces, quand il a brisé vos nerfs et affolé votre cœur, quand il soumet l'esprit à l'instinct, quand il hante et tourmente votre vie, quand il vous fait pleurer pour un air entendu ou souffrir pour une page lue. L'amour est la torture, — mais c'est la torture délicieuse, celle dont on meurt en se plaignant de n'en pouvoir mourir deux fois. Et n'est-ce pas une chose sublime de songer que ces deux pauvres êtres faits de chair et de tristesse, faits d'égoïsme et de petites pensées, ces deux êtres peuvent encore, en oubliant tout le reste, se voir, se désirer, se tendre les bras, se poursuivre et se conquérir au prix de tous les sacrifices, se donner l'un à l'autre, s'aimer et mourir ?

Et voilà pourquoi les poètes de passion sont les vrais poètes : c'est que nous sentons, à les lire, combien cette misérable vie est

encore sublime, puisque deux misères peuvent s'unir. Sans le savoir ni le vouloir, les poètes d'amour nous font comprendre et saluer la pauvre destinée humaine. Comme les mages de l'antique Orient, qui expliquaient la vie en montrant le ciel, les poètes d'amour vous expliquent la vie en vous montrant cet autre ciel aussi sombre que l'autre, aussi lumineux, aussi infini, — le cœur humain quand il aime.

DANS MILLE ANS...

DANS MILLE ANS...

Oui, nous sommes en décadence... Oh! je ne viens pas, comme les prophètes du dénigrement systématique, nous rabaisser et nous écraser sous des comparaisons trop aisées! Mais, tout à l'heure, en rêvant, je songeais à cette étrangère qui autrefois avait place auprès du poète, qui s'accoudait au fauteuil du romancier, qui regardait travailler le philosophe, qui répondait au monologue muet du dramaturge et guidait les patientes recherches du critique. Et je me disais que la Postérité est bannie de ce siècle sans lendemain, — la Postérité que nous oublions, la Postérité dont nous faisons fi, la Postérité qui nous

pèsera comme fétus de paille et nous jugera comme manœuvres infimes d'un art inférieur.

Oh ! l'art est devenu merveilleux, j'y consens. L'art est parfait ; il est mieux que parfait, — il est simplement et fièrement beau. Nos romanciers parlent une langue animée et vivante comme le drame humain lui-même ; nos hommes de théâtre font mouvoir sur la scène, à grand renfort d'habiletés scéniques, des pantins qui sont vertébrés et mammifères ; nos critiques font de la psychologie délicate et de la physiologie brutale, et c'est merveille de les voir découvrir, sous l'enveloppe indifférente, l'âme d'un artiste ou d'un écrivain ; nos poètes ont acquis une forme souple, brillante, ferme et métallique comme un vase de bronze. Les vers qu'on fait aujourd'hui, — j'entends les vers dignes d'être lus, — méritent *tous* de devenir classiques : ils sont nerveux, vigoureux, pleins, rebondis, superbes d'harmonie et impeccables de contour. Parfois même ils ont une couleur inaltérable au temps, et M. Leconte de Lisle suffirait à en témoigner, lui qui a su, dans certains de ses poèmes descriptifs, nous éblouir en

nous berçant. D'autres fois, le vers prend une musique exquise. Il y a, chez des poètes de second ordre comme MM. Armand Silvestre, André Theuriet ou Catulle Mendès, certaines mélodies enveloppantes, pénétrantes, endormantes, qui imitent à ravir cette impression de lassitude physique à laquelle Mendelssohn et Chopin doivent leurs succès les plus doux. Jamais, je le répète, la poésie française, — j'entends la poésie dans ce qu'elle a d'extérieur, — n'a été si riche ni si vive.

Le roman participe à cet heureux sort. On ne le saurait nier, le roman est la vraie forme littéraire de ce siècle. C'est le roman qui a donné Chateaubriand d'abord, puis Dumas, Balzac, Flaubert, George Sand, sans parler des innombrables conteurs ou psychologues actuels.

De même pour le théâtre, chez lequel la partie d'habileté pure s'est développée et affinée d'une façon remarquable. De même également pour la critique, qui a su trouver une nouvelle et très intéressante méthode d'expérimentation.

Toute forme littéraire a donc mûri et

grandi, dans ce siècle dont la rumeur descend et tombe comme le bruit lointain d'une mêlée déjà finie. Mais, à cette heure où il convient d'examiner loyalement le terrain gagné et le terrain perdu, nous ne pouvons retenir un mouvement d'effroi à la pensée que cette forme merveilleuse cache peut-être le vide du fond, et qu'il n'y a, sous tant de phrases solides et de mots sonores, que des caprices d'artiste blasé ou de vains efforts de chercheur impuissant.

Impuissant, — c'est bien là le mot qui convient à cet art de procédés et de manière. Chose étrange : en ce siècle où la science a fait des pas si gigantesques, en ce siècle qui est et restera le siècle des découvertes larges, la littérature s'est étriquée, elle s'est retrécie au point de tourner aujourd'hui dans un petit cercle fermé, comme le lion vieilli tourne autour de sa cage, triste assurément de cette captivité lâche, mais satisfait encore des quelques lambeaux de viande malpropre que lui tend l'histrion. Ces lambeaux de chair, c'est un succès sans lendemain, c'est ce succès au prix duquel nous payons à l'avance

la grande banqueroute qui nous attend devant la postérité. Cette cage où nous nous débattons, c'est l'art tel que nous l'avons fait, — un art de détraqués ou d'impuissants.

L'impuissance, je la vois partout, — au théâtre, dans la critique, dans la poésie, dans le roman. Tantôt, comme dans la poésie, elle est franchement découragée et gémissante; tantôt, comme dans la critique, elle est encore digne et noble; tantôt enfin, comme au théâtre et dans le roman, elle est presque impudente de prétention, d'ignorance et de vanité. C'est alors l'impuissance sans grandeur, l'impuissance qui veut avoir des airs de force, et qui soulève des poids, toujours les mêmes, pour faire saillir des muscles quand rien ne va plus, ni le cœur, ni la tête, et que la névrose a gagné pour jamais ce grand corps sans sève ni sang.

J'ai dit que la poésie est impuissante. Il suffirait, pour s'en convaincre, de lire la majorité des vers écrits par les jeunes gens de cette génération. Je ne parle pas, cela va sans dire, des décadents ou même des *symboliques*, qui m'ont tout l'air de plaisantins

aimables ou de lamentables dupes. Mais voyez les vers de tous nos poètes actuels, de tous ceux qui inaugurent la dernière génération, de tous ceux qui ont de vingt à trente ans. Pas un cri, pas un mot qui vienne du cœur, pas un abandon, pas une idée. Des mots employés par des élèves qui sont autant de maîtres. Mais est-ce avec des mots seulement qu'on a jamais fait le chef-d'œuvre ? Est-ce seulement avec des cordes et du bois que Stradivarius rivait une âme dans un violon ? Est-ce seulement avec des couleurs plus ou moins grises que Corot faisait tressaillir la vie intime d'un paysage ? Non. Il y mettait, le pauvre vieux Corot, son cœur d'artiste affamé d'art ; il y mettait aussi toutes ses joies, tous ses menus plaisirs, toutes ses douleurs, — et je me souviens qu'ayant perdu sa sœur et écrivant à un autre peintre qui venait de perdre sa mère, il lui disait comme conclusion ce mot si simple et si poignant : « Eh bien ! mon cher ami, mettons de tout cela dans notre peinture... » Et c'est vrai, — il y a mis de tout cela. Et voilà pourquoi sa peinture vous parle et vous répond : c'est

qu'il y a là autre chose que la main du savant ouvrier, — il y a la passion de l'amoureux et le mysticisme du croyant, d'un croyant qui avait pour foi la religion du paysage, mais qui adorait Dieu à sa façon, dans l'air léger des champs et le charme fuyant des grisailles, dans la fluidité des eaux et le bruit des feuilles, dans tout ce que la nature a d'élégant, d'insaisissable et d'exquis.

Nos jeunes poètes ne l'ont même pas, cette religion, cette religiosité, si vous l'aimez mieux, qui fait le charme indécis et pourtant immortel d'un Corot comme d'un Musset. On dirait qu'ils n'ont pas de cœur, tant ils cachent bien ce qu'ils ont à la place du cœur. Peut-être y ont-ils un métronome à rimes ou une pendule à rythme. Je ne sais, — mais ce que je sais, ce que j'ai le droit de dire en toute conscience de jeune homme qui n'est pas l'ennemi de son siècle, c'est qu'au sortir de ces œuvres morbides, de ces vers lassés et fatigués, après la lecture d'un de ces poèmes où les souvenirs de Baudelaire s'étiolent dans un style flasque et vague, il vous prend une furieuse envie de jeter le livre

par la fenêtre, si vous êtes sanguin, de le déchirer en menus morceaux si vous êtes nerveux, ou, si vous n'êtes que lymphatique, de vous endormir sur ces strophes malades... Et comme on paierait cher, après tant de préciosités mélancoliques, après cet hôtel de Rambouillet moins aimable et plus solennel que l'autre, comme on paierait cher une bonne chanson d'amour ou un fier cri de haine, n'importe quoi qui soit vivant, fier et frémissant! Cette impuissance du cœur finit par vous énerver ou vous épouvanter, — et les poètes beaux parleurs vous renvoient, malgré vous, à la petite voisine de dessous les toits, qui zézaie et qui a de l'accent, mais qui chante toute la journée et dit des bêtises aux moineaux.

Hélas! et qu'est-ce donc lorsqu'on sort, la tête lourde et les yeux égarés, d'un livre d'analyse expérimentale ? J'ai dit tout à l'heure que la critique a l'impuissance digne et noble. C'est là son malheur et sa gloire à la fois. La critique actuelle, usant des procédés modernes sur des sujets nouveaux, sait à l'avance qu'elle ne saurait aboutir qu'au :

« Peut-être », au : « Que sais-je ? » ou même au simple et brutal néant. A force de faire de la minutie et de la micrographie, elle ne sait plus voir grand ni voir loin. En voit-elle plus juste ? Je ne le crois pas : il me semble qu'à voir petit on doit fatalement voir faux. Nos critiques sont des myopes de l'esprit ; c'est la loupe à la main qu'ils essaient d'étudier ce vaste champ de la pensée humaine, si indéfini et si vague : mais à quoi donc aboutirait le maniaque qui voudrait mesurer la mer, et qui se contenterait, pendant des années, de prendre dans ses mains, l'une après l'autre, des gouttes d'eau qu'il pèserait et soupèserait ? La critique actuelle pèse et soupèse des gouttes d'eau. Elle étudie des exceptions ; elle apprend à connaître des hommes, et désapprend la grande histoire humaine. Elle se condamne, d'elle-même, à une étroitesse qui l'étouffe et à une impuissance qui la tue. La critique, à l'heure où nous sommes, c'est l'analyse désespérée de l'infiniment petit, tandis que l'infiniment grand, celui qu'on ne peut pas analyser, demeure comme un but impossible et une vivante ironie.

Ce que nous avons dit de la critique s'applique assurément, et d'une façon plus cruelle encore, au roman et au théâtre. Ici, quoi qu'il en semble, tout est étroitesse et impuissance. Dans le roman comme au théâtre, il n'y a qu'un seul grand sujet exploité : l'adultère. A le bien prendre, depuis cinquante ans, — et sauf quelques cas épars qu'on pourrait compter, - nous n'avons vu qu'une pièce et nous n'avons lu qu'un roman. Toujours cette éternelle histoire de l'éternel trio. Toujours une même exception généralisée. Si l'on devait juger une époque entière par le sujet qui lui a été le plus familier, notre siècle ne serait pas le siècle des grandes découvertes, ni le siècle de la science exacte, ni le siècle des guerres monstrueuses, — il serait le siècle de l'adultère.

Mais laissons ce point, sur lequel le triomphe est trop facile, et qui pourrait ne sembler qu'un thème à argumentations banales. Oublions l'adultère, et voyons, à côté de lui, quels sujets principaux encombrent la scène et la librairie contemporaines. Au théâtre,

c'est la fille. Dans le roman, c'est le raté. La fille remplit tout le théâtre de M. Dumas fils ; nous l'avons retrouvée dans la *Sapho* de M. Daudet ; elle occupe le premier rang dans toutes les œuvres de nos dramaturges inférieurs : on analyse la fille, on la montre mère, on la montre amoureuse loyale, on la montre aventurière, on la montre femme d'épargne et de cupidité, — Dieu me pardonne, on la montrera demain sainte et martyre ! Toute ironie à part, il faut reconnaître ce fait, c'est que le théâtre actuel est livré à la fille. Le roman a donné aussi dans ce sujet : depuis *Nana,* quelques ouvrages des de Goncourt et toutes les études des descendants directs de M. Zola, ce qu'on nous a offert de filles à soldats est vraiment invraisemblable. Il existe encore, sur sol belge, un éditeur et une école qui gardent, semble-t-il, la spécialité de ces exhibitions de chair malpropre. La fille, au théâtre et dans le roman, c'est l'étude de la bestialité humaine, tandis que le raté y représente la bêtise humaine dans tout ce qu'elle a de douloureux et de plat.

Le raté vient encore de faire grand bruit. Le

dernier livre de M. Zola l'a remis en lumière. Il est à remarquer que, depuis Flaubert, depuis le *Charles Demailly* des de Goncourt, quelques romans de M. Daudet, les contes de M. Guy de Maupassant, les études de M. Huysmans ou de Robert Caze, le raté a fait les frais de presque toutes les œuvres sérieusement littéraires. Comme il était naturel, on a surtout étudié le raté homme de lettres. On l'a mis à nu d'une main d'autant plus cruelle, qu'elle trouvait qui déshabiller. Jamais personnage n'a été curieusement analysé ni exactement dépeint comme le raté dans le roman actuel. Il en restera le héros et le type. Il lui a laissé, il lui a donné sa mélancolie, sa haine, sa perpétuelle et farouche nausée : — succession de ratés, photographie de ratés, étude anatomique de ratés, le roman actuel n'est qu'un raté.

Que prouve ce choix exclusif, par tous les romanciers, d'un sujet toujours le même ? Le désir du mieux, la fièvre de la description exacte ? Peut-être. Mais surtout la paresse et l'impuissance.

Il est facile d'exploiter une situation

rebattue ou un caractère connu. Cela me rappelle ce que nous faisions au collège, les vers latins sur un sujet donné et les dissertations à paraphrases. N'en déplaise aux brillants écrivains qui y excellent, le roman actuel n'est qu'une amplification de rhétorique. Amplification plus ou moins variée, plus ou moins éloquente, plus ou moins spirituelle, mais amplification. Est-ce avec des amplifications que l'on invente et que l'on laisse quelque chose ? Est-ce avec du relatif qu'on fait du positif ? Est-ce avec beaucoup de talents épars qu'on fait un génie ? Non, n'est-ce pas ? mille fois et dix mille fois non !

Supposez un instant que dix siècles soient descendus sur la cendre de notre siècle. Il reste de nous des monuments et des livres. Peut-être, — le temps a de ces hasards féroces, — peut-être les grands monuments auront-ils disparu comme les livres immortels. Mais admettons que les livres restent, la majorité des livres que notre fin de siècle aura vus naître. Comment jugeons-nous une

civilisation morte ? Par ses monuments et par l'esprit général de sa littérature. Nos monuments sont frêles, notre littérature n'a et n'exploite qu'une ou deux idées retournées et reprises à satiété. L'adultère, la fille et le raté, une critique d'analyses micrographiques, une poésie morbide comme un commencement de cadavre, — voilà ce que nous offrons à la Postérité. La Postérité nous jugera sur ces deux ou trois idées. Elle dira de nous : « Ils étaient laborieux, mais petits... » Elle nous condamnera comme nous condamnons la décadence latine. Croyez-vous que la Postérité ait grand'cure de savoir si nous avons fait de la description exacte ? La Postérité n'aime pas, en littérature, les salles d'anatomie : il lui faut, pour s'y sentir à l'aise, les grands espaces et le libre ciel... Nous n'avons ni libre ciel ni grands espaces, nous nous sommes volontairement enfermés dans le cadre étroit d'une étude ingrate, nous nous traitons comme des malades, nous faisons des expériences sur l'âme humaine comme sur une morte, — Dieu ! que nous serons petits dans mille ans !

293

ERRATUM

Page 159, ligne 10, au lieu de : *se déclare*, lire : *se dégage*.

295

TABLE DES MATIÈRES

Préface 5
Jules Vallès 9
Marc-Monnier 21
A la mort de Victor Hugo 35
Le Pessimisme et M. Paul Bourget 49
L'Impersonnalité en littérature 67
Un Athénien : M. Théodore de Banville 85
Une Sapho moderne : Louisa Siefert 99
La Poésie décadente 115
Le Livre à faire 131
La Littérature de passion 149
M. Jean Richepin 169
Le Roman naturaliste 181
Hommes et Pantins 209
Préface à un recueil de vers 227
Le Roman exotique et M. Pierre Loti 235
A propos d'amour 255
Dans mille ans 279

Bordeaux. — Imp. Nouvelle A. Bellier et Cie, 16, rue Cabirol.

0

BINDING LIST FEB 15 1946

PQ
282
F8

Fuster, Charles
Essais de critique

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY